



TFM

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Master Universitario en Investigación
en Arte y Creación



Fig. 1. Marc Pascual. *Kaleidoscope*

UNA MIRADA CALEIDOSCÓPICA. Reivindicaciones

Autora: Covadonga Lacruz Cambor

Tutor: José M^a Parreño Velasco

Área temática: Arte-Investigación-Gestión

Línea de Investigación: Crítica. Arte y capitalismo

Convocatoria: Septiembre, 2016



TFM

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Master Universitario en Investigación
en Arte y Creación

UNA MIRADA CALEIDOSCÓPICA. Reivindicaciones

Autora: Covadonga Lacruz Cambor

Tutor: José María Parreño Velasco

Área temática: Arte-Investigación-Gestión

Línea de Investigación: Crítica. Arte y capitalismo

Convocatoria: Septiembre, 2016



ÍNDICE

Resumen / *Abstract* • 7

Introducción: El caleidoscopio como forma • 9

1. Lo visible. Las posibilidades de realidad en relación con el *shock* • 11

1.1. Potencia de cambio • 13

1.2 Error de paralaje • 14

1.2.1. Caleidoscopio personal • 16

2. Cristales • 20

2.1. El capitalismo y sus consecuencias • 20

2.2. Características de la producción estética del capitalismo • 23

2.2.1 Realidad-paradoja • 27

2.2.2. Reivindicaciones • 31

3. Construcción de una atmósfera. Sobre el lugar del Arte • 38

3.1. Movimientos utópicos • 40

3.1.1. “*Dormíamos, despertamos*” Plaza Tomada • 42

3.1.2 Aaron Swartz y el acceso libre al dominio público • 45

3.1.3. La lucha por las ideas. *Everything is a remix* • 51

3.1.4. #MeeTAB La Harinera • 58

3.1.5. Espacio Matrioska. Festival Reina Loba • 62

4. Conclusiones • 65

REFERENCIAS • 69

Bibliografía • 69

Audiovisuales • 70

Seminario • 71

Imágenes • 71

Resumen

Mi ámbito de preocupación se centra en torno a la producción, gestión y consumo del Arte occidental actual, enmarcado en un contexto de economía neoliberal. Lo que busco es la revisión del supuesto acercamiento democrático de las artes y la cultura a la sociedad. ¿Cuál es el lugar y el papel del Arte y los artistas *en y para* nuestra sociedad?

PALABRAS CLAVE: ARTE, CAPITALISMO, PARADOJA, POSICIONAMIENTO

Abstract

My area of concern focuses on the production, management and consumption of nowadays western Art, framed by a neoliberal economic context. What I look for is the overhaul on the supposed democratic approach of the arts and culture to society. What are the spot and the role of the Art and the artists in and to our society?

KEYWORDS: ART, CAPITALISM, PARADOX, POSITIONING

Introducción: El caleidoscopio como forma

Lo que aparentemente es un ámbito de interés poco específico, que va desde la política al arte, pasando por la educación, la filosofía y la sociología, queda hilado mediante una base común de descontento social que se refleja en los comportamientos contemporáneos de la sociedad.

El caleidoscopio, como figura retórica, me resulta muy interesante para pensar el lugar del Arte actual. Por un lado propone una visualidad, un todo, a través de la configuración concreta de sus cristales y además, contiene la potencialidad de su cambio. Esta configuración pretende crear una atmósfera basada en una relación de correspondencia entre los cristales que la forman, mediante un proceder dialéctico, no una teoría sistemática. Se muestra como estructura idónea para configurar el cuerpo de mi investigación, para localizar dónde radica la vigencia o legitimidad de lo aceptado, pues me permite introducir materiales heterogéneos que enuncian una realidad paradójica a través de la yuxtaposición de sus diferentes temporalidades, localizaciones y materialidades, funcionando como un fractal.

Los comportamientos artísticos y sociales referenciados, deben entenderse como acciones políticas comprometidas con la Historia, acciones desde el punto de vista de los marginados, de los no rentables, que reivindican que los grandes eventos, los visibles, son el anverso de las posibilidades clausuradas, invisibles, por el poder dominante.

“No es ninguna coincidencia que muchos de los métodos de investigación artística estén ligados a movimientos sociales o revolucionarios y/o a momentos de crisis y reformas”¹

El peligro del lugar del Arte actual, reside en que lo visible, lo que se ve y promueve desde intereses más cercanos a los del mercado que a los del Arte propiamente dicho, es lo que crea y legitima el imaginario acerca de qué es el Arte tanto dentro como fuera de la *torre de marfil*². Al extrapolar las características de la producción estética del capitalismo posfordiano al mundo del Arte, se revelan paradojas entre aquello que encumbramos

1 Steyerl, H. (2010) ¿Una estética de la resistencia?: La investigación artística como disciplina y conflicto (p. 3).

2 Manejo el concepto de *torre de marfil* para referirme a los profesionales (como productores o eruditos) del mundo del Arte, destacando su aislamiento.

retóricamente y lo que luego resulta ser la realidad. Los movimientos sociales y artísticos propuestos nacen como respuesta y posicionamiento ante un sistema abusivo. Configuran una atmósfera de cuestionamiento que busca repensar el lugar del Arte actual y una doble lectura en la que cuestionarnos cuál será nuestro futuro, extrapolable al resto de ámbitos de la vida.

La capitalización de las prácticas artísticas no es una casualidad, sino que es el resultado de una manera de pensar ligada a una productividad 24/7³ que ha invadido todos los ámbitos de la vida. Es muy interesante observar cómo se van configurando nuevos modelos en torno a la experiencia artística con un discurso similar a cómo han ido prosperando ciertos movimientos sociales en los últimos años, como los movimientos en defensa de la protección de la integridad de la red *Internet*, del acceso público a la cultura o la gestión de los derechos de autor. Todo ello se orquesta en respuesta a un sistema voraz cuyas convenciones son insostenibles, un sistema rentable que no tiene en cuenta el coste humano que supone mantenerlo.

¿Deberíamos darle otro nombre al Arte entendido como un valor simbólico debido a la degradación que ha sufrido esta palabra? ¿O la deberíamos reivindicar y sacar fuera las prácticas convertidas en producto?

Una época de crisis como la que estamos viviendo hoy en día, en todo el mundo, es ideal para pensar en la historia, en la continuidad, en las raíces; es un buen momento para situarnos como individuos en la historia de la lucha humana para definir cuál será el rumbo de la historia.

3 En el sentido que trabaja Jonathan Crary en su libro *24/7: Capitalismo tardío y el fin del sueño* (2015).

1. Lo visible. Las posibilidades de realidad en relación con el shock.



Fig. 2. Sylvia Cole. *Kaleidoscope*

1. Lo visible. Las posibilidades de realidad en relación con el *shock*

El caleidoscopio (del griego *kalós*, bella; *éidos*, imagen; y *scopéo*, observar), con sus efectos ópticos, es uno de los juguetes más conocidos del mundo. Básicamente se trata de un tubo en cuyo interior se encuentran dos o tres espejos inclinados que reflejan los cristales dispuestos en uno de sus extremos. El juego de colores, luces y sombras, varía y crea diferentes figuras simétricas al girar el tubo.

Esta imagen caleidoscópica está formada por lo que es visible en un momento determinado y por tanto conforma una visualidad concreta. En nuestra percepción de la realidad se puede observar la misma situación, entendiendo que lo visible (lo real) no es tan sólo aquello que es sensible a nuestros ojos, sino aquello que no nos está oculto; aunque cabe recalcar que nuestra imagen de la realidad queda alterada tanto por lo que nos es visible como por lo que está camuflado. Un ejemplo muy claro, sería por ejemplo esta anécdota que se cuenta acerca de la conquista de Méjico en el siglo XVI por parte de los españoles:

“(...) parecerá barbaridad y grande simpleza la de estas gentes indianas, en parecerles, que los caballos y hombres, que iban caballeros en ellos, eran una misma cosa; pero aunque lo parece, no lo es; porque lo que jamás se ha visto, cuando la primera vez se ve no luego se conoce, en especial si

son cosas dificultosas de entenderse; y así lo es ver a un hombre a caballo, para aquel que nunca vio caballo, ni supo si era animal irracional, o no; y en este error cayeron algunas naciones del mundo, en aquella primera y rustica edad de él, cuando los hombres comenzaron a usar de este artificio, en las guerras contra sus enemigos; los cuales como jamás habían visto semejante animal y veían la figura de otro hombre, como ellos encima, creían ser todo una misma cosa.” Fray Juan de Torquemada.

Leyendo a Rancière, no estoy segura de haberle entendido, sin embargo, su *división o reparto de lo sensible*⁴ me ha hecho pensar mucho en relación a este caleidoscopio y el tipo de configuración que cada uno hace de la realidad, según qué es lo que percibe y cómo está configurado, determinando por tanto las posibilidades de su visibilidad, de su realidad.

Lo preocupante de la imagen que podemos destilar del panorama político, económico, social, artístico, etc., es que lo visible queda enmarcado por un contexto de economía neoliberal que ha capitalizado todos los aspectos de la vida y que por tanto, modifica nuestros intereses, deseos y necesidades. Se trata de una imagen que pronostica un futuro deshumanizado, cosificado, a menos que busque una configuración donde lo visible vaya más allá de los intereses económicos que miden nuestros ritmos de vida.

Es por esto, que relaciono la *división de lo sensible* con el éxito de la denominada *doctrina del shock*⁵ y con las numerosas revueltas que han rodeado el panorama político y social desde 2008. La tesis que podemos deducir de esta doctrina es que nos han contado un cuento acerca de la democracia y la libertad, cuando las medidas económicas más radicales han triunfado en el mundo a través de estados de emergencia, crisis y *shocks*.

Un estado de *shock* se produce cuando perdemos nuestra narrativa o nuestra historia, cuando nos desorientamos; lo que nos mantiene situados, alerta y a salvo del shock es nuestra historia. Milton Friedman, impulsor del capitalismo más puro y desregulado, entendía las crisis como una herramienta para una terapia de *shock* económico, al estilo de las investigaciones desarrolladas por el ejército sobre el aislamiento sensorial, donde una monotonía extrema provocaría en los sujetos la reducción de la capacidad crítica.

4 Rancière, J. (2009) *El reparto de lo sensible. Estética y política*.

5 Basada en el libro de Klein, N. *La doctrina del shock, sobre cómo el capitalismo nos doblega*.

Mientras que en el caso de la implantación del capitalismo, el *shock* se produjo a través de asesinatos, secuestros, guerras y terror en general; en el caso de la *división de lo sensible*, el *shock* se produce por las limitaciones respecto de *lo común*, que muestran *quién* puede y *qué* se puede “conocer”. Se basa en las delimitaciones que definen los lugares, espacios y las actividades respectivas en las que unos y otros participan de dicha *división*. Tener una u otra ocupación define las competencias o incompetencias respecto de *lo común*.

A donde quiero llegar con esto es al presentimiento de que nuestra configuración del mundo ha sido subrepticamente delimitada; donde el estilo de vida derivado de esta estructura que define nuestras necesidades y deseos, ofrece una imagen caleidoscópica en la que el Arte se encuentra fuera de lo común, desapareciendo bajo la apariencia de productos estéticos.

1.1. Potencia de cambio.

Una de las características de la imagen caleidoscópica es su potencialidad de cambio. La visualidad que nos ofrece este aparato queda conformada a partir de cristales cuyo brillo es reflejado en espejos; siempre son los mismos, aunque al rotar el cilindro, se modifica su configuración, por lo que unos resaltan en relación con otros; o quedan ocultos.

“un caleidoscopio (...) que a cada giro destruye lo ordenado para crear así un orden nuevo”⁶

La manera de entender la realidad, el devenir de la historia, es una convención que determina nuestras necesidades y deseos. Hay que entenderla como una ideología que es cambiante, que tiene que ver con la configuración sociocultural dada.

¿Cuándo se creará ese nuevo orden? Existen miles, millones de personas en migración constante debido a las condiciones que han acabado por imponerse en sus países de origen; abusamos de las personas, de los animales, de la naturaleza y sus recursos... Bajo mi punto de vista, la imagen que se desprende de la configuración actual no dice nada bueno (y si hay algo bueno, queda invisibilizado); sin embargo, la situación de *shock*

6 Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes* (p. 347).

en que vivimos cada uno de nosotros, con nuestras preocupaciones para llegar a fin de mes, con las luchas sectarias por la educación, la sanidad o una democracia real, son precisamente la señal de que necesitamos una *re-visión* de lo sensible, una nueva manera de repartir, de compartir, de ver y entender las cosas, o estamos abocados a la catástrofe.

1.2 Error de paralaje

Últimamente le he estado dando vueltas al concepto de error de paralaje (del griego *parállaxis*, cambio, diferencia) en relación a la visualidad a través del caleidoscopio.

En fotografía, el error paralaje consiste en que lo captado por el fotógrafo a través del visor no coincide con la imagen capturada a través del objetivo de la cámara. Este desplazamiento por paralaje puede ser vertical, horizontal o ambos a la vez. En estos casos, el desplazamiento respecto de la imagen que ofrece el visor no es exactamente la misma que luego se plasmará en la película (la que capta el objetivo). Además, el error de paralaje será mayor cuanto más cerca se encuentre el motivo que se va a fotografiar, mientras que a partir de varios metros el efecto se hace insignificante. Por esta razón, al encuadrar la imagen de una foto de algo que se encuentra cerca, debe tenerse en cuenta el paralaje, a fin de evitar que una parte de la imagen quede cortada en la fotografía. La mejor precaución consiste en encuadrar la fotografía con un margen adicional en todos los lados.

Se trata de la desviación de la posición aparente de un objeto, dependiendo del punto de vista. Esto me hace reflexionar en torno a la idea de que podríamos relacionar el punto de vista con la subjetividad y por tanto hablar de un caleidoscopio con error de paralaje, es decir, en nuestra visión (en nuestro punto de vista aparente) del mundo; el problema es que a la mente humana no basta con ponerle un sistema *réflex* de prismas y espejos para corregir la desviación de lo que nos es visible.

Con esto quiero decir dos cosas: que cuanto más cercano es un tema para un individuo, en un sentido emotivo, más difícil es corregir el error de paralaje, pues una verdadera implicación, una ideología arraigada, crea una manera de ver y por tanto de entender el mundo, de configurar lo visible (y una vez que se forma una idea concreta en torno a algo es muy difícil volver atrás); y por otro lado, que evidentemente me doy cuenta de que todo lo que presento en este documento no puede pretender ser más que

las ideas en torno a mi propia subjetividad, formado por las cosas que sé y todo lo que desconozco, lo cual implica el error de paralaje intrínseco a toda subjetividad.

A un nivel de superestructura se da un error de paralaje impuesto en la historia, en la memoria, en manos de los medios académicos e institucionales, que se ha utilizado como arma para la transformación social. Las características de esta superestructura quedan vinculadas a la organización de la propia sociedad, de las reglas que vinculan y dominan a sus miembros y al modo de organizar la producción; es decir, que la superestructura dependerá del error de paralaje de la infraestructura, que es la base material de la sociedad y determinará su estructura, desarrollo y posibilidad de cambio.

La percepción dirigida de la Historia, el uso de la historiografía para falsear la memoria, es una herramienta que alcanzan el estado y los medios de comunicación de masas y que permite cambiar su sentido, ya no con vistas hacia el futuro, sino incluso hacia el pasado.⁷ La memoria es muy frágil, y aquello que pasa a la Historia, no debe interpretarse como un todo, continuo y sin peligros, sino como un discurso bien seleccionado y dirigido. La Historia es una amalgama de la historia de las instituciones, de los sistemas políticos, y su imbricación con la historia del derecho, la militar y la económica (ésta a su vez en relación con la historia social -la cual puede entenderse como la historia del movimiento obrero o más universalmente, la historia de los movimientos sociales- y por supuesto, todo ello con la historia del arte). Si consideramos a aquellos que son invisibles en la mayor parte de los registros habituales, podríamos hallarnos ante una historia “desde abajo”, desde los grupos sociales desfavorecidos, historias transversales como los denominados estudios de género, la historia de la segregación racial, de las mujeres o de la sexualidad. Lo único que cabe preguntarse es cuál es el objeto de la historia, qué se cuenta, qué no y por qué. ¿Cuáles son los hechos memorables?

⁷ En la novela *1984* de George Orwell (1948), su personaje principal trabaja en el Ministerio de la Verdad, uno de los cuatro ministerios con los que el Partido, el *Ingsoc*, ejercía el gobierno. Los nombres de los ministerios se refieren al “doblepensar”, de modo tal que la principal función del ministerio de la verdad es la reescritura de la historia y el falseo de ésta, dedicándose a manipular o destruir los documentos históricos de todo tipo (incluyendo fotografías, libros y periódicos), para conseguir que las evidencias del pasado coincidan con la versión oficial de la historia, mantenida por el Estado. Aunque se trata de una novela de ciencia ficción distópica, el propio Winston Churchill, por poner un ejemplo, tenía claro que *“La historia será amable conmigo, porque tengo la intención de escribirla”*.

Es esta consciencia la que me advierte de que no tiene sentido tratar de reinterpretar la Historia ni ser crítico respecto a cómo hemos llegado a este punto que parece sin retorno; pero sí ser críticos con nuestra visión del mundo, entendiendo que el estado de las cosas no es una casualidad, sino que es el resultado de una manera de pensar.

1.2.1. Caleidoscopio personal

¿Desde dónde observo?, ¿poseo algún tipo de legitimidad para situarme en este tema en concreto?, ¿hablo desde la experiencia o desde la intuición?, ¿por qué me pregunto sobre lo que me pregunto?, y lo más importante, ¿por qué tomar posición sobre este tema?, el cuál a primera vista parecería que es tan amplio que al fin y al cabo, no merece la pena adentrarse en él, pues sin duda podría compararlo con nadar en un mar infestado de tiburones.

No hay nada que tenga más sentido que la lucha por un mundo mejor. Soy una idealista ilusa. Me considero una utopista romántica, en defensa de buscar en las hipótesis, en los ideales, sean posibles o no. Frente a una visión dicotómica, de elecciones y oposiciones, una visión en busca de un nuevo lugar de observación o perspectiva para conformar la realidad en torno a esos valores que encubramos retóricamente pero que no terminamos de llevar a la práctica por algún motivo. Hay que ejercer un completo análisis epistemológico del conocimiento, buscar en lo que esconde nuevas verdades, verdades ignoradas o fuera de la institución, es decir, fuera de la realidad en la que vivimos.

Mi situación, brevemente resumida, consiste en que tras pasar por todos los cursos de la enseñanza obligatoria, descubrí que existía algo denominado bachillerato artístico y al terminarlo, continué por la senda de la licenciatura en Bellas Artes. Me doy cuenta, de que cuando comencé este camino no me habría imaginado en qué consiste el Arte, o más bien, cuál es el lugar que éste ocupa hoy en día *en* y *para* nuestra sociedad.

Podría decir que tanto mi crítica como mi legitimación provienen de la propia institución: o bien mis conocimientos son nulos y la institución se degrada al haberme certificado y avalado con su nombre; o bien mi investigación tiene sentido y la institución es legítimamente criticada. A día de hoy me pregunto qué futuro me deparan mis conocimientos. Eso que me fascinó cuando empecé a estudiar, ¿acaso no es más que una cortina de humo?

La ausencia de lógica del producto artístico, en su separación de los valores que le otorgamos de manera retórica, junto con la concepción de que los marcos de referencia son cambiantes y crean categorías de sentido y de lenguaje, me lleva a querer romper las categorías que forman el sentido. Ante todo, tengo que ser consciente de que mi posición, es decir, mis circunstancias perceptivas están ligadas a la interpretación de un contenido que siempre estará sesgado por un contexto. No existe la asepsia. De hecho, la “realidad” resulta algo bastante inaccesible; a lo que tenemos acceso en todo caso, es a la representación de ésta, que no es más que una convención. Es por esto, que no pretendo establecer una barrera clara y definitoria, ni operar desde un lugar absoluto. Lo que busco es estimular la idea, basándome en mis instintos, de que los contextos son cambiantes y que debemos cambiar lo que vemos que no funciona, el paradójico juego entre realidad “objetiva” y realidad “sentida”.

Tengo la sensación de que existe un discurso imperante acerca de qué es Arte que se asienta en pura retórica, en una visión idealista y romántica de éste como un bien y una categoría universal; pero que al fin y al cabo, cualquier análisis del público que asiste a las galerías y a los museos nos advierte de que el disfrute, producción y consumo del Arte está casi exclusivamente restringido a los individuos pertenecientes a los grupos con mayores ingresos.

No es de extrañar que exista esa visión ingenua o idealista, cuando la educación artística que se imparte (a menos que uno se forme en estudios superiores o de manera particular) se basa en la historia de la belleza y de la técnica, es decir, en preceptos anteriores al Romanticismo que implican la percepción popular del Arte como expresión del genio individual. No se revela esa dimensión en la que éste se encuentra a través del objeto, de la misma manera en que un poema no se vuelve un texto sublime por la combinación de las palabras en cuanto a su sonido y grafía, sino por la relación de ideas a las que conduce y por tanto, por lo que despliega, más que por lo que muestra en apariencia.

Me llama la atención que Lipovetsky y Serroy, precisamente aquellos que han sido mi fuente principal para el desarrollo de mis *cristales*, afirmen que es necesario ampliar la idea de Arte, incluyendo los dominios calificados de menores, como son el diseño industrial, las artes decorativas, la moda, el rock, las imágenes publicitarias, el cine, etc. Afirman que constituyen con las artes “nobles” los diferentes mundos del Arte del capitalismo artístico transestético. Declaran que es un error denunciar este Arte calificándolo

de no-Arte, sino que es un Arte dominante de la hipermodernidad. Sin embargo, personalmente, creo esto es un error pues sus presupuestos de creación, arraigados en los principios económicos de rentabilidad de un producto, son antagónicos a los preceptos de libertad que estimo necesarios para desarrollar una creación artística, como desarrollo más adelante. Precisamente, la sensación que tengo es que se tiende a llamar Arte a todo. Por enunciar unos cuantos sinónimos dentro de este juego de qué es Arte: arte (eminentemente pictórico y basado en la historia de la belleza y la tecnificación), cualquier cosa bien hecha (como resultado de una mentalidad anclada en esa belleza y tecnificación), patrimonio cultural, mercado del arte, museos, entretenimiento, moda, publicidad, etc. Me pregunto por qué hay tanto miedo en admitir que la moda, la publicidad, la gastronomía, etc., aunque hagan uso de expresiones artísticas, no pueden ser catalogadas como Arte.

“En la época de los cruzamientos hipermodernos, los productos de gran consumo se confunden con la moda, la moda imita el arte, la publicidad reivindica la creatividad artística y el arte se relaciona con el producto de moda y de lujo”⁸

Quisiera comentar llegado este punto que cuando niego la dimensión artística de los productos relacionados con el capitalismo estético, no busco degradarlos sino denominarlos, ya sea como entretenimiento en forma de, por ejemplo, cine o televisión, como patrimonio cultural a través de objetos testigos del tiempo (engarzados en un discurso determinado por la institución en cuestión), diseño industrial, o meros productos estéticos reducibles a operaciones de polimarca, de maridajes de estilo y tecnología, de imágenes de lujo y productos asequibles. La parte artística, en muchos casos, se identifica con la estética, pero hay que entender que funciona como un instrumento promotor y de comunicación, como estrategia de diferenciación y personalización destinada a acentuar la notoriedad y la imagen de marca.

En el capitalismo artístico hay tensiones e incluso contradicciones, pero esto no basta para descalificar toda la dimensión artística que hay en ellas, pues tanto el Arte como la gran mayoría de los productos comerciales que se desarrollan, forjan el universo de las apariencias, estilizando las cosas y los sonidos, los cuerpos y los sueños, idealizando los sentimientos y alimentando los imaginarios. Producen innegables satisfacciones

8 Lipovetsky, G.; Serroy, J. (op. cit) (p. 64).

estéticas a la inmensa mayoría: las emociones experimentadas en un concierto de Justin Bieber o yendo a la ópera son, en ambos casos, de naturaleza estética. En ese sentido nada distingue el gran Arte del Arte comercial. Entonces, ¿qué es lo que justifica no considerar Arte a las obras comerciales?, ¿es su falta de calidad o creatividad? Ni la originalidad ni el valor estético o técnico son condiciones de una obra de Arte. Por supuesto, hay que señalar que muchas obras comerciales no son malas o incoherentes. Tampoco hay que olvidar que existen grandes obras y artistas que han estado en contacto con contratos comerciales o encargos particulares; sin embargo, afirmar esto es olvidar así mismo que muchas piezas consideradas hoy obras maestras indiscutibles fueron calificadas en su época por el Arte oficial, de ajenas al mundo del Arte. Es por esto que me parece de vital importancia considerar Arte no al objeto, sino a la experiencia subjetiva, imposible de capitalizar, que dependerá de nuestro caleidoscopio personal.

Bajo mi manera de entender las cosas, se cae en el error de considerar que es la pieza física lo que es Arte, cuando en realidad, éste no reside en el objeto en sí, sino que sucede a través él. Es por esto que creo que deberíamos considerar ciertos aspectos, como por ejemplo, que todos aquellos productos destilados con objetivos de mercado no pueden tener objetivos artísticos, aunque pueden ser objeto de una experiencia artística; por otro lado, creo que se tiende a pensar que todo aquello que está en un museo es Arte, cuando en realidad me parece más acertado pensar en los objetos como meros testigos del tiempo, como un patrimonio cultural que representa y es seleccionado por un discurso determinado por la élite cultural e intelectual. Por supuesto, no digo que no puedan provocar una experiencia artística, sino que ésta se obtiene a través del objeto, a través del conocimiento, y no como una epifanía a través de su belleza; obviamente es un error el pensar que al entrar en un museo, simplemente por el hecho de contemplar pinturas o esculturas, estamos teniendo una experiencia artística. Ésta sólo sucederá de mano de la hermenéutica, es decir, de la interpretación, de la relación de conceptos.

2. Cristales



Fig. 3. @sxc. Mirando a través de un caleidoscopio

Los siguientes puntos expuestos (sobre el capitalismo y sus consecuencias, sobre las características de la producción estética del capitalismo en relación con el Arte capitalista, y las paradojas que se desprenden de esta relación) deben entenderse como uno de los muchos cristales que modelan o estructuran la configuración de lo visible del lugar del Arte actual, entendiendo que:

“Nada puede ser terminado por completo, todo trabajo supone una construcción en abismo, en la que cada pliegue remite a otro pliegue, y desplegar las hendiduras de un texto o un recuerdo conduce al encuentro de nuevas hendiduras”⁹

2.1. El capitalismo y sus consecuencias. Del Arte inscrito en la vida a un Arte capitalista

“Después del arte para los dioses, el arte para los príncipes y el arte por el arte, lo que triunfa ahora es el arte para el mercado”¹⁰

9 Vespucci, G. (2010). *Despertar del sueño: Walter Benjamin y el problema del shock*. [Documento en línea] Bogotá: Tabula Rasa, N° 13 (p. 255).

10 Lipovetsky, G., Serroy, J. (2015). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama (p. 21).

Es interesante pensar en las fases o edades de la estetización del mundo como un complejo económico-estético que caracteriza los objetivos de dichas producciones artísticas y que por tanto redefinen el término:

Los objetos creados por sociedades primitivas no fueron producidos con una intención estética de consumo, ni eran objetos creados desinteresadamente, sino que su finalidad era principalmente ritual y por tanto, no pueden ser entendidos fuera de la organización religiosa y mágica de los sistemas colectivos en los que se inscribían. Las producciones llevadas a cabo por estas sociedades están inscritas en la vida, son destruidos después de usarse o retocados antes de otra ceremonia. Nada de artistas profesionales ilustres. Su estética no se trata de un fenómeno autónomo, sino que depende de las estructuras sociales y culturales que ordenan todos los aspectos de la vida.

La estetización aristocrática que se dió desde finales de la Edad Media hasta el siglo XVIII representa las primicias de la modernidad con la figura del artista separado de la condición de artesano. Con esta emancipación frente a los gremios el margen de iniciativa de los recién diferenciados artistas crece en potencia, adquiriendo relieve la misión propiamente estética del Arte. Durante este tiempo, la estetización del mundo es sostenida por las lógicas sociales de representación y estrategias políticas de teatralización del poder vigentes en las altas esferas de la sociedad, que buscan un refinamiento, elegancia y gracia formal basada en lo bello y lo armonioso en la naturaleza.

Con la idea del poder creador del artista-genio que firma sus obras y con la unificación de las Artes en el concepto unitario de Bellas Artes, podemos hablar de una esfera artística más compleja y diferenciada desde los siglos XVIII y XIX. Al liberarse de los antiguos poderes religiosos y nobiliarios, las obras se destinan a complacer a un público adinerado e instruido y no ya simplemente a responder a las exigencias de los dignatarios de la Iglesia. Esta emancipación social presenta a las Artes como portadoras de una misión más alta que nunca, afirmando que mediante la educación estética y la práctica de las Artes la humanidad puede avanzar hacia la libertad, la razón y el Bien (Schiller). Para los románticos alemanes, lo bello en conjunción con un Arte laico, de nuevo cuño, constituye una vía de acceso a lo absoluto y se sitúa en la cima de la jerarquía de los valores de la sociedad moderna, creando un marco de sacralización excepcional. Esta sacralización del Arte se ejemplifica, por ejemplo, en la invención y desarrollo de la institución museística.

Entre 1870-1880 se abrieron mercados de alcance nacional debido a la aparición de una producción industrial de bienes de consumo con las máquinas de producción continua, así como modernos medios de transporte y comunicación. Gracias a esto se desarrolló un nuevo régimen de producción y distribución, el cual es origen directo de la producción y mercado de masas. Podemos estar hablando de una primera época de consumo, en la que se pone a disposición de todos, una serie de productos estandarizados.

Es en este momento cuando podemos observar un sistema de elevado nivel de autonomía, que posee sus propios vehículos de selección y consagración, sus propios valores y sus propios principios de legitimidad. Los artistas reivindican con fuerza una libertad creadora para componer obras que no tienen que rendir cuentas más que a ellas mismas y que ya no se pliegan a las exigencias de fuera.

Es importante resaltar que con cada configuración socio-histórica, se da una alteración general de los valores sociales, una alteración en cuanto a las necesidades y deseos de producción, gestión, difusión y consumo de las producciones culturales. Podríamos hablar de la Historia del Arte como una historia de la belleza que cede paso a unas exigencias de libertad que acaban por resignificar su lugar en la sociedad. Sin embargo, esta emancipación social es muy relativa si tenemos en cuenta que viene acompañada por una dependencia nueva, la dependencia económica respecto a las leyes del mercado.

Para que aparecieran las primeras formas de capitalismo artístico tuvieron que cuajar las de la economía liberal del siglo XIX. El capitalismo artístico comienza con la industrialización, con la producción en serie y la moderna economía de consumo, y llega a su madurez en la segunda mitad del siglo XX, donde su presencia es mucho mayor a través de diversos dispositivos que no tardan en adquirir una amplitud económica y social completamente distinta.

Al igual que antes resaltaba el hecho de que cada configuración socio-histórica altera los valores sociales, además de las necesidades y deseos, y por tanto modifica los objetivos o premisas de producción, gestión, difusión y consumo de sus producciones culturales; es importante señalar aquí el hecho de que el capitalismo ha acabado por remodelar, al mismo tiempo, la esfera del ocio, la cultura y el Arte. Paul Valéry sostenía que las grandes conmociones vinculadas a la modernidad, transforman toda la técnica de las

Artes e influyen en la propia capacidad inventiva, llegando quizá a modificar incluso la noción en torno a qué es Arte. Es sobre todo el funcionamiento mismo de la economía moderna y de sus mecanismos competitivos lo que ha engendrado el conjunto de objetivos, valores y mitologías, es decir, los significados sociales imaginarios típicos del nuevo estilo capitalista, en los que la esfera artística tiende a identificarse con un orden vacío de sustancia, vagamente inútil, sin importancia, sin consecuencias, sin apuestas culturales importantes.

Hoy en día, en la era de lo inmediato, del entretenimiento, de lo rápidamente accesible, los imperativos de estilo, belleza y espectáculo han adquirido tal importancia en los mercados del consumo que han transformado la elaboración de los objetos, los servicios, las formas de comunicación, producción, distribución y consumo.

Esta incorporación sistémica de la dimensión creativa e imaginaria a través de expresiones artísticas a los sectores del consumo comercial, así como la expansión económica de los dominios estéticos, autorizan a hablar de un régimen estético del capitalismo que efectivamente ha modificado la noción de qué es Arte.

Con el capitalismo estético, podríamos decir que el Arte nunca está presente bajo su forma pura o autónoma, sino que está siempre asociado y mezclado con las lógicas de lo comercial, lo utilitario y el entretenimiento; comparten objetivos. Con el capitalismo estético y el arte capitalista, el Arte se vuelve una extraña y paradójica hibridación que permite una accesibilidad sin esfuerzo o estudios formales y que busca un público amplísimo; lo que nos devuelve un Arte de consumo de masas.

2.2. Características de la producción estética del capitalismo

“El código genético del capitalismo artístico se activa y da lugar al Arte comercial, al Arte industrial, a un Arte de entretenimiento que se basa en los principios del cambio perpetuo, la seducción estética, la diversión de masas.

Capitalismo de consumo y capitalismo artístico van de la mano”¹¹

Comparto las opiniones de Lipovetsky y Serroy en su libro *la Estetización del Mundo: Vivir en la Época del Capitalismo Artístico*, como por ejemplo

11 Lipovetsky, G.; Serroy, J. (op. cit) (p. 111).

el malentendido que detectan en torno a que al hablar de un capitalismo artístico, no estamos hablando de *“un sistema que privilegie un interés creativo, sino que estamos privilegiando los imperativos de comercialización y rentabilidad, es decir, los principios empresariales, comerciales y financieros, cuyo objetivo es maximizar los beneficios y racionalizar las operaciones económicas”*¹²; Sin embargo, creo que es un error hablar de un *capitalismo artístico* como tal; por lo que utilizaré el término *capitalismo estético*, pues se trata del uso de las expresiones artísticas como elementos del desarrollo empresarial, que a través de la estética y el diseño se convierten en creadoras de valor económico.

Este error o ambigüedad radica en el fenómeno actual que extrapola las características de un producto derivado de una producción capitalista, a las de los productos artísticos promovidos desde las industrias culturales (cuyos lógicas, objetivos y métodos de producción, gestión, difusión y consumo, se relacionan con el ámbito económico y por tanto con la rentabilidad de una inversión); y por otro lado, el uso de las expresiones y estrategias artísticas en los productos de consumo (como la relación que tiende a hacerse del arte con, por ejemplo, la moda o la publicidad, que entiende el Arte como mera estética, fenomenología o apariencia).

El capitalismo estético está en relación con la nueva economía de lo inmaterial, que señalando el fin de la organización fordiana de producción, representa una mutación de los factores de crecimiento y de los paradigmas de competencia y de creación de valor. El mercado de la experiencia aparece como la nueva frontera del capitalismo. Se habla de ella como la cuarta era económica (que ha sucedido a la de las materias primas, a la de los productos y a la de los servicios).

El capitalismo estético se trata de una ingeniería estratégica que generaliza la dimensión empresarial en las industrias culturales y creativas. No es sólo productor de bienes y servicios comerciales, es al mismo tiempo lugar principal de producción simbólica, es creador de un imaginario social, de una ideología, de mitologías significativas. Ofrece un discurso lleno de valores capaces de hacer soñar a la masa.

Lo que define al capitalismo de hiperconsumo es un modo de producción que organiza un universo estético proliferante y heterogéneo mediante el aparente eclecticismo de estilos que se despliega en él. Es un sistema en

12 Lipovetsky, G.; Serroy, J. (op. cit).

el que triunfa una profusión de estilos que produce diversidad homogénea y cuya variedad es de tipo paradójico: con una concentración de éxitos que genera una profunda sensación de monotonía, de cosa ya vista.¹³

El proceso de aceleración de los cambios de estilo que expresan la moda, los productos culturales, la publicidad, etc., se relaciona con la denominada obsolescencia programada u obsolescencia planificada; esto es la determinación o programación del fin de la vida útil de un producto de modo que, tras un período de tiempo calculado de antemano por el fabricante o por la empresa durante la fase de diseño de dicho producto, este se torne obsoleto, no funcional, inútil o inservible. Su función es hacer pagar al consumidor dos o más veces por productos degradables, productos basura de necesaria y continua actualización que generen relaciones de adicción (en términos comerciales, de “fidelización”) que redundan en beneficios económicos sensibles para empresas sin ética.

Así, la producción es remodelada por un imperativo de renovación y creatividad perpetuas, debido a la lógica de la moda, de lo efímero, de la seducción. Es la moda la que implica la renovación continua de los productos a través de un cambio cada vez más acelerado. Desde la higiene al ocio, pasando por el deporte, los accesorios, el turismo, la alimentación, la prensa, la televisión, etc., nada es ajeno a los mecanismos de la moda.

Es muy importante tomar en consideración y no subestimar, a la marca como un determinante económico. La dinámica de identificación con una marca en todos los productos no es nueva, pero ha adquirido una importancia estratégica primordial para los productos cuyos objetivos de producción se basan en su competencia económica. En el capitalismo hipermoderno, los nombres de los artistas se imponen como plataformas de promoción mercadotécnica de productos industriales, como super-marcas con derecho de propiedad intelectual sobre su nombre. Son vehículos publicitarios.

¿Expresiones artísticas que explotan su potencial en el mundo de manera cada vez más diversificada? Podríamos decir que otra de las características

13 Un ejemplo, serían las calificadas como exposiciones *blockbuster*, concebidas básicamente como herramienta espectacular para hacer caja y mucho ruido mediático, como la de Velázquez en el Museo del Prado, con una relación de catálogo y visitante nunca alcanzada en exposición alguna, no solo en España (Según la página web del museo, con unos 600.000 visitantes -algunos tuvieron que soportar hasta cinco horas de cola-, se vendieron unos 308.500 ejemplares del catálogo).

del capitalismo estético es el crecimiento considerable de las profesiones vinculadas al Arte y a las industrias culturales y de entretenimiento.

Hoy en día vivimos en la era de la imagen, del diseño, donde la primacía y dominio del ámbito estético, unidos a la democratización de las herramientas, han contribuido en gran medida a la ambición de crear y a la reducción de la brecha entre profesional y aficionado, potenciando un contexto donde los conocimientos derivados del mundo del Arte son altamente profesionalizables.

El Arte no pertenece ya a una esfera marginal. No son pequeñas unidades de producción de arte, sino que se ha convertido en un sector mayor de la actividad económica, el mastodonte de la cultura, de los gigantes internacionales de las industrias creativas, de la moda y del lujo. En esta lectura, hay que tener en cuenta que a menudo es necesario ejercer una actividad secundaria para poder ganarse la vida. Aun viviendo en la era de la imagen, lo que domina la organización de los oficios artísticos es el trabajo autónomo, el empleo ocasional y la flexibilidad en los contratos tanto en los empleos menos cualificados como en los más cualificados.

Es evidente el uso de las expresiones artísticas con vistas a la conquista de los mercados a través de propuestas tendentes a emparejar el estilo con la producción de masas.¹⁴ El resultado es que los procesos de producción, comunicación y distribución obedecen a un proceso de obsolescencia estilística acelerada y tanto ellos como sus productos son modificados por ella. El Arte aparece cada vez más como una mercancía entre otras, como un tipo de inversión del que se espera una alta rentabilidad.

La era romántica del Arte ha cedido el paso a un mundo en el que el precio de las obras es más importante y está más publicitado que el valor estético: el precio comercial y el mercado internacional son los que consagran hoy al

14 Lipovetsky, G.; Serroy, J. (op. cit) (pp. 102-103). *“Walter Rathenau confió al arquitecto Peter Behrens la misión de dar una identidad ESTILÍSTICA a las producciones de AEG, convencido de que la dimensión ESTÉTICA era acorde a los intereses de la empresa. A principios de los años 20, General Electric fundó el comité de ‘ESTÉTICA del producto’. Y nuevamente en Estados Unidos, Daniel H. Burnham, hablando en el marco del Chicago Commercial Club, sostuvo que ‘la BELLEZA ha estado siempre mejor pagada que ningún otro bien y siempre será así. E. Calkins publicó en 1927 un artículo titulado ‘BEAUTY, the New Business Tool’, en el que la dimensión ESTÉTICA se proponía como instrumento para generar ventas y beneficios: según Calkins, el tiempo de la eficacia casi había caducado ya y había que hacer sitio a lo que él llamaba ‘BELLEZA’, que creaba un clima de estímulo y necesidad de comprar beneficioso para los negocios.”*

artista y a la obra de arte¹⁵. De ahí la impresión de que cuanto más domina el capitalismo artístico, hay menos Arte y más mercado.

El crecimiento del mercado de las subastas en el comercio del arte en un principio estaba orquestado en lo esencial por las galerías, aunque hoy en día lo está cada vez más por las subastas públicas, un territorio dominado por dos sociedades multinacionales: *Christie's* y *Sotheby's*, cuya lógica empresarial ha supuesto la multiplicación de los especuladores y de los fondos de inversión atraídos por la rapidez de las plusvalías.

Los precios son otro ejemplo evidente de la lógica inflacionista del capitalismo artístico. El complejo económico-estético correspondiente a la era del capitalismo postfordiano, está centrado en ingenierías del estilo, en fabricar estrategias innovadoras a través de mercados aparentemente individualizados, en la proliferación de la variedad, en la aceleración del ritmo de lanzamiento de nuevos productos, en la explotación de las expectativas emocionales de los consumidores a través de los sueños y de los grandes relatos. Ya no hay sectores que se declaren revolucionarios o antieconómicos. El Arte contemporáneo ya no se caracteriza por la transgresión, sino por su conformismo ante las realidades del mercado mundializado y sus matemáticas financieras.

2.2.1 Realidad-paradoja¹⁶

La idea misma de un capitalismo artístico puede parecer un oxímoron dada la radicalidad de los términos confrontados: cuando hablamos de Arte, solemos encumbrar las cualidades fuera de medida de éste y enmarcamos su valor simbólico en un aura¹⁷; sin embargo, el capitalismo y sus estragos sociales, ecológicos y humanos, como desarrollaba en el punto anterior, obliga a rentabilizar las inversiones, los nombres y las famas al desarrollar una lógica *star system*. Mide el funcionamiento del Arte tomando como referencia la temporalidad breve de la inmediatez mediática y de la moda.

15 Como en el caso de *For the love of God* de Damien Hirst, que se convirtió en la obra más cara de la historia de un artista vivo.

16 Lipovetsky, en su concepción del *hiper-individualismo*, señala una de las características más importantes del tiempo hipermoderno: "*lo paradójico en el desarrollo de una cultura que ha provocado grandes desequilibrios internos en la relación del individuo consigo mismo*" Wikipedia.

17 En el sentido que usa Benjamin, W. en *La Obra de Arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936).



Fig. 3.a. El Roto. *Cerrado por paradojas*

No es una formación que despliega el Arte entre los objetos de la vida cotidiana, sino también el sistema que hace del precio de las obras y del beneficio de los artistas la señal misma de su excelencia. Vivimos en una sociedad en la que el ganador se lo lleva todo. Que *“la sociedad más democrática de la historia sea la que produce un Arte más elitista”*¹⁸ es una manera bastante gráfica para definir la situación. Me resulta interesante pararme a definir los límites de algunos de los conceptos nombrados, en cuanto a lo que designa el diccionario y lo que la sociedad y sus instintos consideran:

Paradójico; paradoja: Que incluye paradoja o que usa de ella; Idea extraña u opuesta a la común opinión y al sentir de las personas. Aserción inverosímil o absurda, que se presenta con apariencias de verdadera. Figura de pensamiento que consiste en emplear expresiones o frases que envuelven contradicción.

Democracia: Doctrina política favorable a la intervención del pueblo en el gobierno. Predominio del pueblo en el gobierno político de un Estado.

Arte: Virtud, disposición y habilidad para hacer algo. Manifestación de la actividad humana mediante la cual se expresa una visión personal y

¹⁸ De Azúa, F. *El ojo que piensa* (2012). 2ª ed. seminario. Museo Nacional del Prado, Madrid.

desinteresada que interpreta lo real o lo imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros. Conjunto de preceptos y reglas necesarios para hacer bien algo. Maña, astucia. (...)

Elite, elitista: Minoría selecta o rectora; Perteneciente o relativo a la elite o al elitismo. Dicho de una persona. Partidario de una elite o del predominio de las elites.¹⁹

La producción de un Arte elitista es un concepto amplio, que va desde su producción y consumo a un nivel material, de mercancía, a su consumo y difusión por parte de una elite económica. La paradoja es evidente: nos suponemos en una sociedad de valores democráticos, es decir, una sociedad benigna, afable, familiar, basada en valores humanos; sin embargo, un pequeño análisis en torno al lugar del Arte actual, que contrapone valores simbólicos a valores económicos, pone en evidencia esta problemática.

“El trabajo democrático no se interpreta ya como el acceso de los artistas a los círculos elitistas de la sociedad, sino como banalización de la reivindicación de la identidad artística, como la legitimidad de la afirmación artística de cada cual”

La relación entre Arte y capitalismo no significa un modo de producción idealmente creativo sin obstáculos ni frenos. Es necesario deshacer de entrada el malentendido consistente en identificar el capitalismo estético o el Arte capitalista, con el reinado triunfal de la belleza en el mundo por la vía de la economía de mercado.

El capitalismo estético no hace pasar del mundo del horror al de la belleza radiante y poética.”²⁰ A fin de cuentas, lo que lo caracteriza, son las puestas en escena y el espectáculo, operaciones de la seducción y lo emocional. No se trata de la calidad estética y el apogeo de la belleza, sino de sus procesos y estrategias, de una reorganización de la vida bajo el reinado de la artistización comercial y de la producción industrial de emociones sensibles con vistas a la conquista de los mercados.

La justificación fundamental de la ideología consumista del capitalismo no es otra, retóricamente, que la continua elevación del nivel de vida, del bienestar

19 Según el Diccionario de la Real Academia Española.

20 Lipovetsky, G.; Serroy, J. (op. cit) (p.32-33).

de todos desarrollando un modelo individualista, materialista y comercial del ideal democrático de la felicidad. No tiene en cuenta que al no hacer suyos más que los intereses en cuanto a la rentabilidad de una inversión, el capitalismo aparece como una gran apisonadora que no respeta ninguna tradición, no honra ningún principio superior, ni ético, ni cultural, ni ecológico. La riqueza del mundo, supone el empobrecimiento de la vida, el triunfo del capital, la liquidación del saber vivir, el imperio de las finanzas, la proletarización de los estilos de vida.

La anomalía de este capitalismo estético y de este Arte capitalista, radica en que son sistemas bipolares, con métodos de producción, gestión, difusión, consagración y consumo cuyos objetivos contraponen valores simbólicos frente a valores económicos. Cuando digo que los valores simbólico y económico no son conjugables, me refiero a que mientras los extraídos del Arte y la cultura son subjetivos y variables, es decir, que dependen de la interpretación que cada uno le va dando en su contexto personal e intransferible, los valores económicos son cuantificables y medibles. Hay contradicciones entre estos dos polos que remiten a sistemas de referencias, objetivos y profesiones dispares: inversores, gestores y personal de mercadotecnia estarán orientados a la eficacia y rentabilidad económica, mientras los creativos en busca de autonomía y animados por las ambiciones artísticas y exigencias de libertad, chocan con los procesos de racionalización y reducción de riesgos. Por tanto, si este sistema produce belleza, produce igualmente mediocridad, vulgaridad y contaminación visual.

En el Arte de consumo de masas, el principio de consumo está de entrada e intrínsecamente presente en el proceso mismo de producción. Es la novedad sistemáticamente producida, con la mayor accesibilidad, dedicado a la comercialización en masa y dirigido a la búsqueda del éxito entendido como figurar en las listas de superventas. El placer y la diversión son sus principales motivaciones, sin exigir un aprendizaje previo, ninguna competencia, ningún arraigo o impregnación cultural particular, el Arte de consumo de masas es un Arte sin participar de la cultura.

Es importante resaltar que la involucración de las lógicas mercantiles en los modos de producir, distribuir y consumir Arte, era mucho menor o periférica en el pasado; sin embargo, hoy en día, se han convertido en parte integrante el uno del otro, tanto en el sentido de estética de producto o capitalismo estético, como de un Arte capitalista en su identificación como marca. Mientras el mecenazgo cultural clásico presenta signos de asfixia, los grandes grupos se inclinan por convertirse en agentes artísticos

y culturales, organizando ellos mismos actos que financian con el fin de controlar mejor su imagen y obtener más visibilidad. No proponen sólo productos de los que se tiene necesidad, sino productos diferenciados que producen deseo, que gustan y que hacen soñar.

La profesionalización del Arte tiende a convertirlo en un producto al conformarse como una actividad regida por las reglas de funcionamiento administrativas y jurídicas que lo integran en el sistema general del funcionamiento social, en donde la dimensión artística se encuentra subyugada al orden de los objetivos y las estrategias empresariales del capitalismo, saliendo, por tanto, del mundo del Arte. Lejos de ser una variable anecdótica, el paradigma estético ha contribuido al crecimiento de la productividad industrial, a crear una auténtica transformación económica que pasa de un sistema fordiano de producción a un consumo de masas de productos obsolescentes.

Las artes, que durante mucho tiempo fueron el símbolo de la oposición a la hidra capitalista, aparecen hoy como la vanguardia de la hiper-flexibilización del mercado laboral. Mientras por un lado existe ese Arte que reivindica su autonomía, su orgullosa soberanía en el desprecio por el dinero, se constituye un arte comercial orientado a la búsqueda de beneficio, del éxito inmediato y temporal, que tiende a volverse un mundo económico como los demás, adaptándose a las demandas del público y ofreciendo productos sin riesgos. Bajo su régimen, la búsqueda racional del beneficio se apoya en la exploración comercial de las emociones mediante productos de dimensiones estéticas, sensitivas, entretenidas. En la era de la racionalidad instrumental y burocrática se integra y asimila su opuesto: la dimensión personal e intuitiva, imaginaria y emocional.

2.2.2. Reivindicaciones

Hay muchas preguntas por tratar: ¿es acaso el Arte necesario?, ¿existe realmente un valor de la cultura?, ¿debe el Arte ser democrático?, ¿deben los gobiernos financiar a las Artes?, ¿financiación pública o privada?, ¿debe existir un mercado del Arte?

Me pregunto ¿hasta qué punto los niveles de producción que pretendemos no son más que el resultado de una mentalidad 24/7? ¿Deberíamos redefinir el Arte?, ¿deberíamos darle otro nombre al Arte entendido como un valor simbólico, debido a la degradación que ha sufrido esta palabra,

o deberíamos reivindicarla y sacar fuera las prácticas convertidas en producto?

La construcción de la historia nos ha llevado al punto en el que estamos. No pretendo juzgar o criticar los puntos por lo que hemos tenido que pasar para encontrarnos aquí; al fin y al cabo, los estándares surgieron debido a las necesidades de los consumidores (de ahí que fueran aceptados sin oposición, cuando en realidad el círculo de manipulación y necesidad que refuerza estos patrones o estereotipos es donde se afianza cada vez más la unidad del sistema). Prefiero situarme ante ello y afirmar que no es más que una convención, que está en nuestras manos cambiarlo. El entramado de vías de aceptación o rechazo que existe en nuestra sociedad no es más que una serie de convenciones creadas por nosotros mismos, construcciones sujetas a una ideología, es decir, a un sistema de creencias que es cambiante.

Hemos creado un sistema de valores que consideramos inmutable y que funciona de la misma manera que un sistema de creencias, esto es a través de la fe, otorgando valor a cosas que no son más que presuposiciones en muchos casos, aprendizajes filtrados, construcciones de la realidad que provocan la atribución de los sentidos. La realidad (recuerdo, lo visible) consiste en una construcción consensuada a través del lenguaje, sobre el que se ejerce una labor política y social.

Los contextos de producción y consumo son marcos de referencia cambiantes, donde el observador y el mundo observado tienen una relación de interdependencia ineludible: el objeto observado es alterado por el observador²¹; y el punto de vista y por tanto la realidad dependen del que observa.²²

Estereotipos, relatos y tabúes delimitan el cuestionamiento y crítica que podemos hacer hacia las categorías que enmarcan nuestras vivencias, las cuales se encuentran jerarquizadas, producen dicotomías y estructuran un discurso legitimado desde *relaciones de poder, saber y control*.²³ El problema es que ante la tendencia social que se encarna en las intenciones subjetivas de los directores generales de los poderosos sectores de

21 Heisenberg, W. *Relación de indeterminación o Principio de incertidumbre* (1925).

22 Einstein, A. *Teoría de la relatividad especial sobre la electrodinámica de los cuerpos en movimiento* (1905).

23 Foucault, M. *El orden del discurso*. Discurso inaugural en el Collège de France (1970).

la industria (estos son ante todo el acero, el petróleo, la electricidad y la química), los monopolios culturales son, en comparación, débiles y dependientes y están orientados a satisfacer a la sociedad de masas.

Llamo a la recapacitación sobre la realidad. No puedo soportar oír una sola vez más que al fin y al cabo las cosas son como son y están como están, como si no hubiese nada que hacer al respecto. Sinceramente creo que es uno de los grandes mitos de nuestra sociedad, uno de esos metarrelatos que diría Lyotard. La sensación de que hagas lo que hagas no es más que un granito de arena en el desierto realmente ejerce una acción fortísima en nuestra capacidad de vernos como los creadores de las convenciones que articulan nuestra sociedad, nuestro contexto.

Dado que no todo descubrimiento o nuevo paso constituye progreso y partiendo de la idea de que la realidad, eso que *es* como *es* y *está* como *está*, es una convención que no es independiente del hombre, debemos recapacitar acerca de la idea de cambio, de que está en nuestras manos el reivindicar la existencia de otros valores por encima de los económicos; sino, con esta filosofía consistente no ya en satisfacer necesidades, sino en crear otras nuevas con el objetivo del beneficio y la máxima rentabilidad de una inversión por encima de cualquier tipo de valor, estamos abocados al fracaso.

Es un error pensar que la adaptación a este nuevo paradigma en que vivimos debe venir dado en parte por un sistema que obtiene pingües beneficios del método tradicional, para el cual el avance o progreso en términos de difusión, repercusión, influencia, etc., están definidos y delimitados por los intereses económicos, no las posibilidades tecnológicas.

Hay que trascender el juego de las industrias culturales. Estas industrias no tienen una identidad neutra, sino que se dirigen a segmentos que favorecen cierto tipo de consumo. Debemos entender el Arte como una estructura fundada en el capital, entendida, promovida y difundida *por* y *entre* una elite cultural y de clase, donde el capital económico condiciona el capital simbólico y configura las posibilidades de su realidad, identidad, discurso, experiencia, etc.

Los problemas parten de situaciones reales y su crítica tiene por objeto transformarlos para la mejora de los grupos o individuos implicados. Desde su formación, el capitalismo ha recibido violentas críticas basadas en diversos motivos de indignación: la opresión, la miseria y desigualdad social

que están en la base de la crítica social; y el desencanto, la inautenticidad de los objetos, de las personas y los sentimientos que están en el origen de la crítica artística y que se presenta como una protesta radical contra la racionalización, la cosificación y la comercialización capitalistas. No se debe relativizar el papel de la crítica artística; estamos en un momento en que cierto tipo de conciencia crítica está en vías de modificar la ideología del capitalismo. Esta forma de crítica nace en la segunda mitad del siglo XIX y arraiga en el dandismo y la bohemia. Conoció un auge sin precedentes a fines de la década de 1960, con la contracultura y la protesta violenta contra la sociedad de consumo, contra los estilos de vida burgueses, contra todas las formas de alienación y sometimiento (trabajo, códigos familiares, moral sexual, autoridad, jerarquía, disciplina). En ese momento de pleamar crítica se acumularon una serie de reivindicaciones que invocaban al placer, a la creatividad, a la espontaneidad y a una liberación que afectaba a todas las dimensiones de la vida. Estas proposiciones reflejaban las denuncias de la crítica artística, las aspiraciones a la autonomía, a la realización de los individuos, a un mundo “más humano,” más convivencial, más auténtico.

La cuestión no es preguntarse cuál es el ideal al que hay que aspirar, sino más bien cuestionarse qué significado tiene que en este caso yo diga que el lugar del Arte actual devalúa la producción simbólica de nuestra sociedad.

Esta perspectiva crítica pretende afianzar la idea de que el Arte no es entretenimiento *per se*, aunque puede serlo y que no está hecho para mantener entretenida a una sociedad homogeneizada durante su tiempo de ocio-consumo, sino que requiere de un esfuerzo intelectual. La generalización de los intereses económicos derivados de nuestro marco social al territorio del Arte y el uso de las expresiones artísticas para el desarrollo de las industrias del entretenimiento, el ocio y el espectáculo, debería llevarnos al siguiente cuestionamiento: ¿puede haber artistas en nuestra sociedad?

Hay que tener en cuenta que estamos en una época en la que la religión y la política no ofrecen ya la posibilidad de afirmar la propia identidad de la manera en la que antes ordenaban y conformaban la vida. En la cultura posmaterialista no basta sólo con ganar dinero, sino que se sueña con tener un trabajo libre y no rutinario. El individuo quiere realizarse, expresarse, crear, hacer cosas que la actividad profesional no permite. Deseos artísticos de masas que ponen de manifiesto los límites de la vida consumista, pues ésta no permite la realización de actividades creativas.

En este sentido y añadiendo el deseo narcisista de visibilidad, de reconocimiento potenciado por los medios después de los tiempos de la unidad estética, el Arte es una actividad capaz de satisfacer estas expectativas. Su trivialización, por culpa de la propia institución Arte, de una educación deficiente, de la televisión, las revistas, los reportajes, etc., su degradación a mera estética y a entretenimiento, insinúa que cualquiera, en esta época plural en la que todo es posible, en la que todo puede coexistir, superponerse y mezclarse, puede ser un artista fuera de la torre de marfil.

Estoy convencida de que uno de los mayores problemas del mundo del Arte, es ese empeño por profesionalizarlo, lo que de alguna manera, lo hace preso de ese tipo de contradicciones o paradojas que apuntaba acerca de las características de una producción estética típica del capitalismo posmaterialista; dado que no quiere, o más bien no puede, liberarse de las formas del capitalismo y de la cultura burguesa en su conjunto (tanto si se produce u opera dentro, como si lo hace fuera de la institución Arte, está inscrito en un sistema que forja su posición y posibilidades). De esta manera, aunque pudiesen convertirse en transformaciones del mundo, limitados por el panorama del espectáculo social, sus transformaciones son imaginarias y a veces consolidan aquello que las reprime.

Soy consciente de que todas las posibilidades de creación dependen del libre empleo de las fuerzas productivas reales; sin embargo, es evidente que entonces sólo unos pocos (que no necesiten trabajar para poder mantenerse) podrían dedicarse al mundo del Arte en su plenitud. Si tomamos en consideración que el tipo de sociedad en la que vivimos nos obliga al empleo de nuestro tiempo en la productividad a través del trabajo, deberíamos de preguntarnos si acaso esta sociedad, permite la profesionalización de los artistas, o tan sólo la de productores estéticos o gestores culturales (la misma sociedad que apunta de manera retórica a cada ocasión lo importante de su Arte y cultura, de su universalidad y democratización, como pretexto para mercantilizarlo).

Desde luego que puedes decidir vivir como “artista”, estudiando las estrategias y estadísticas de ventas de las galerías y adaptándote a las modas, pero ¿de qué estamos hablando? entonces, más bien haces uso de tus conocimientos para responder a un encargo, ¿dónde está el Arte?; si lo que quieres es una creación libre donde haya margen para éste, seguramente habrá que trabajar de cualquier otra cosa (a menos que goces de un *status* económico que te permita no tener que preocuparte de la venta para vivir).

Es importante posicionarse, pues las plusvalías económicas delimitan un nuevo contexto (con sus necesidades y deseos, con su propia visibilidad acerca de qué es la realidad). Focalizando en las disciplinas artísticas, la profesionalización del Arte es altamente contraproducente en el sentido de creación simbólica por el mero hecho de que para poder vender necesitas tener un comprador, y para poder vivir de ello, necesitas un cierto número de ventas, por lo que los objetivos de producción se ven modificados por la ley de la oferta y la demanda, restringiendo la libertad creadora en función de lo que necesitas vender. La discusión en torno al valor de uso y su funcionalidad puede elucidar las diferencias entre lo que yo llamaría una apropiación de una práctica estética, (como puede ser el diseño de un logotipo, la creación de publicidad, el encargo de un cuadro, etc.), y la práctica y experiencia artísticas en sí.

Reivindico la valoración del Arte por parte de los artistas, quienes replicamos un sistema en el que nos creemos libres tratando de profesionalizar nuestra actividad. Precisamente por el contexto en el que vivimos, es decir, en la sociedad de la imagen, de la comunicación de masas y la tecnología, la profesionalización de los conocimientos en torno a las expresiones artísticas está en pleno apogeo y es funcional, ha salido del terreno del Arte y se convierte en una profesión.²⁴ Pero esa profesión no es ser artista. Ser artista no es una profesión. Es por eso que tenemos que diferenciar de alguna manera cuáles son nuestros objetivos.

Cuando Lipovetsky y Serroy afirman que la actividad artística propiamente dicha está cada vez más integrada en el universo comercial, hablan de una realidad híbrida, transestética, en la que los artistas ponen su talento al servicio de la estilización de las producciones industriales. Sin embargo, podemos afirmar que los “artistas” no pueden poner su “talento” en marcha si tenemos en cuenta que los denominados creativos tienen una libertad artística reducida, controlada por los responsables de dirección, gestión y *marketing*. En lo que Howard S. Becker llama *mundos del Arte*, el creador ya no puede existir por sí mismo: está integrado en un proceso complejo de producción artística, donde el artista que triunfa hoy en día está rodeado de

24 Según el INSEE, en Francia, entre 1990 y 1999, las profesiones culturales aumentaron casi el 20%, mientras que la población activa tan sólo aumentó un 4,4%. En 2003, 444.000 personas trabajaban en sectores culturales. A día de hoy, ocupa a más de 546.000 personas frente a las 225.000 que trabajan en la industria del automóvil. En Alemania, hablamos de 719.000 frente a los 444.000 del sector químico. En Estados Unidos, la industria del entretenimiento da trabajo a ocho veces más personas que la industria automovilística. En: Lipovetsky, G; Serroy, J. (op. cit.).

gestores administrativos, de abogados, de consejeros jurídicos y asesores fiscales. Las grandes productoras se dedican a reproducir las llamadas fórmulas (que previamente han tenido éxito) encarnando los ideales que promueven las industrias, basadas en la fórmula de la seducción; No es de extrañar la proliferación de series televisivas endogámicas, de deportistas, cantantes y personajes famosos en general, destinados a un público comercial, que se renuevan con las modas y que son totalmente intercambiables.

Es interesante señalar que muchos empresarios creativos adoptan una postura deliberadamente antiartística, dado que públicamente se reafirman en que sus producciones no son arte, sino que son entretenimiento. Se trata de una posición dominante sobretudo en *Hollywood*, donde los profesionales del cine niegan a menudo la dimensión artística de sus películas. Walt Disney declaraba que él aspiraba únicamente a *“divertir y hacer reír a la gente (...) hacerles gozar en vez de preocuparme por expresarme o realizar creaciones oscuras”*; Steven Spielberg y Jeffrey Katzenberg se identifican como narradores y afirman que lo esencial reside en una buena historia. En estos casos, podemos ver claramente que la finalidad última no es la de la creación artística, sino el éxito comercial, su rentabilidad como negocio. Hace poco me cuestionaba si lo que hacen artistas como Murakami, Jeff Koons o Damien Hirst, responde a una especie de traición de clase, o si por el contrario, haciendo manifiesta su actividad empresarial, eran de lo más consecuentes con su producción y su manera de entender el mundo, llegando a visibilizar las redes invisibles, las tensiones entre los galeristas y las potenciales obras de los artistas a los que consagran como su marca, asumiendo plenamente la transformación de la obra en producto comercial estético, en un producto capitalista regido por la ley del beneficio. ¿Son cuestionables los objetivos o intereses que pueden tener algunos de los nombres más importantes del mundo del Arte contemporáneo? Charles Saatchi es un publicista que se hace coleccionista, funda un premio artístico, lanza etiquetas y corrientes de vanguardia y organiza exposiciones en varios museos que obtienen una gran resonancia; Jeffrey Deitch es crítico de Arte, fundador de una asesoría en inversiones artísticas, corredor, consejero, representante económico de Jeff Koons y organizador de exposiciones de gran repercusión en su galería neoyorquina; François Pinault es coleccionista de arte actual y dirige la casa de subastas *Christie's* y ha creado fundaciones y museos como Palazzo Grassi y Punta della Dogana que presentan su colección privada y exposiciones ocasionales; y un largo etcétera.

3. Construcción de una atmósfera. Sobre el lugar del Arte



Fig. 4. Damien Hirst . *I Am Become Death, Shatterer of Worlds* (detalle).
Kaleidoscope paintings

Desde la convención del trabajo, entendida como un número de horas intercambiables por un sueldo, de un sistema de vacaciones y pagas extra como recompensa y de facturas y deudas como castigo, entendemos que *el tiempo es oro*. Al hacer esta correlación, debe quedar claro que nuestro tiempo de ocio vale dinero y que no vamos a desperdiciarlo con cosas que no estimulen nuestro interés y disturben nuestro descanso.

El lugar del Arte, hoy en día es parte de una cultura de capital simbólico que es reestructurado violentamente por la industria cultural. Los conceptos de Arte y cultura podemos encontrarlos estrechamente unidos con los de ocio y entretenimiento.

Esto no es una relación de conceptos nueva en absoluto. A la denominada *sociedad del espectáculo* por los situacionistas en los años 60, se unirá el ámbito del turismo en los años 80, con la consiguiente industrialización de las experiencias culturales que a finales de los 90 redirigen y concentran el Arte contemporáneo hacia bienales y lugares concretos como ferias de Arte, casas de subasta o galerías; cuyo objetivo es rentabilizar una inversión.

De esta manera, el Arte sale fuera del mundo artístico, preparándose como un sistema de consumo que convierte en mercancías cuantificables a valores supuestamente fuera de medida; contextualizados en un marco

distorsionado de diversificación de la oferta y de aquello a lo que se puede acceder.

“El cine y la radio no necesitan ya darse como Arte. La verdad de que no son sino negocio les sirve de ideología que debe legitimar la porquería que producen deliberadamente”²⁵

Lo que denominamos industria del entretenimiento degrada la producción simbólica. Es alienante y su afianzamiento facilita la minimización de la calidad del discurso que elabora, homogeneizando al espectador (prosumidor) hasta hacerlo intercambiable y medible en términos de estadísticas, donde sólo los *targets* rentables se tienen en cuenta: sus objetivos de rentabilidad económica difieren de los objetivos que debe tener cualquier práctica simbólica: el público que avala y sustenta a la industria cultural sólo dialoga con lo que ya conoce o con lo que puede reconocer. Los discursos dirigidos son procesos alienantes que generan experiencias dirigidas, y por tanto una representación de la realidad dirigida. El tiempo de ocio como espacio definido, dirigido y delimitado.

Siempre ha habido una oposición entre la cultura minoritaria y la cultura popular, aunque ahora parece que carecemos de puntos de referencia consensuados, que fijen una jerarquía estable. Supuestamente ya no disponemos de un polo hegemónico con autoridad suficiente para imponer desde arriba una jerarquía indiscutible de criterios y normas. La era de la inflación estética es descentrada, desjerarquizada, estructuralmente ecléctica y supone la erosión de los límites entre Arte e: industria, moda, marca, publicidad, diseño y entretenimiento; es decir, entre Arte y el empresarialismo. La excelencia social de los artistas está vinculada a la visibilidad, las relaciones y la oportunidad.

Lo que se está planteando aquí es la generación de una atmósfera, que surge ante la paradójica imagen caleidoscópica que caracteriza el lugar del Arte occidental de los siglos XX y XXI, realidad ante la cual surgen acciones colectivas e individuales como protesta o posicionamiento ante un sistema que se resiste a cambiar, una atmósfera de lucha social, política y artística, que expande lo visible de esta imagen caleidoscópica: *dispositivos de resistencia*.

25 Adorno, T. y Horkheimer, M. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* (1944) (p. 166).

3.1. Movimientos utópicos

La economía transestética presenta una serie de dispositivos como un decorado hiperreal destinado a entretener a los consumidores, orientado a la producción de diversiones, de ambientes, de emociones a través de las dimensiones inmateriales del consumo.

De la misma manera en la que un objeto con un objetivo limitado por intereses externos y dirigidos (objetos estéticos o testigos del tiempo) puede ser considerado como un *dispositivo de alienación*, es esperanzador el encontrar hoy en día nuevas temáticas y nuevas dimensiones, nuevas hibridaciones inesperadas, que podríamos considerar como *dispositivos de resistencia*, desde crear una moneda local para un intercambio justo y al margen de la economía global, las plataformas de *crowdfunding* o *bla bla car*, al desarrollo de la *deep web* o huertos urbanos. Todos ellos podríamos entenderlos como *dispositivos de resistencia*.

Los movimientos utópicos de vanguardia (desde el Letrismo al *Class War*) nacieron de la tensión entre la política y el Arte del s.XX. Buscaron acabar con la separación social enfrentándose simultáneamente a la política y a la cultura, fusionando el Arte y la vida. Durante el movimiento de ocupaciones de Mayo del 68, estos movimientos, mezclados con los *hippies*, los *freaks* y otros grupúsculos, debieron de sentirse ante la revolución predicha por ellos.

Voy a ejercer un pequeño abuso del recurso de la cita, y voy a aludir a unos textos publicados por el Grupo CoBrA, la revista alemana *Spur* y la *Internationale Situationniste* para tratar de crear una atmósfera que hable por sí misma, evitando así las paráfrasis:

“Hablar del deseo significa hablar de lo desconocido, del deseo de libertad (...) La liberación de la vida social que proponemos como nuestro principal compromiso abrirá las puertas a un nuevo mundo (...) Es imposible llegar a conocer un deseo sin satisfacerlo y la satisfacción del deseo es la revolución (...) La cultura actual, en su individualismo, ha reemplazado la creación por la ‘producción artística’ y no produce otra cosa que signos de su trágica impotencia (...) es nuestro deseo el que hace la revolución”²⁶

26 Esta serie de ideas sobre el deseo, la realidad y la revolución publicadas por la revista CoBrA son ideas centrales para la *Internacional Situacionista*. En Home, S. *El asalto a la cultura*.

“Una enfermedad mental ha barrido el planeta: la banalización. Todo el mundo está hipnotizado por la producción y los servicios (...) Este estado de cosas, resultado de la lucha contra la pobreza, ha acabado traicionando su fin último: la liberación del hombre de sus preocupaciones materiales, y se ha convertido en una imagen obsesiva que pende sobre el presente. (...) Se ha vuelto esencial provocar una completa transformación espiritual, devolviendo a la luz los deseos olvidados y llevando a cabo una propaganda intensiva de los mismos.”²⁷

“Nos oponemos a la lógica que nos ha llevado a la debacle cultural. La actitud automática y funcionalista nos ha llevado a una obcecada falta de juicio, al academicismo y a la bomba atómica. Términos tales como cultura, verdad y eternidad no nos interesan como artistas. Debemos ser capaces de sobrevivir. La posición material y espiritual del Arte es tan desesperada que no debería esperarse del pintor que fuera complaciente cuando pinta. Dejemos la complacencia a la institución (...) El Arte es un golpe de gong que resuena, cuyo penetrante eco hace que se disuelvan en el aire las voces de los imitadores (...) El Arte no tiene nada que ver con la verdad. La verdad se encuentra en los intersticios. Pretender ser objetivo es ser sectorial y ser sectorial es pedante y aburrido (...) REIVINDICAMOS EL KITSCH, LA SUCIEDAD, EL FANGO, EL DESIERTO. El Arte es la montaña de estiércol en que crece el kitsch (...) En vez de idealismo abstracto, lo que buscamos es nihilismo honesto. Los mayores crímenes de la humanidad se han cometido en nombre de la verdad, la honestidad, el progreso y la búsqueda de un futuro mejor. La pintura abstracta ya no es sino esteticismo vacío, un parque de atracciones para los ociosos mentales que buscan un pretexto fácil para masticar una vez más verdades caducas desde hace tiempo. La pintura abstracta es un chicle mil veces masticado y pegado bajo el borde de la mesa. Hoy en día los pintores constructivistas y estructuralistas intentan seguir mascando este chicle. CONTRA ESTA FALTA DE COMPROMISO OBJETIVO OPONDREMOS UNA DICTADURA MILITANTE DEL ESPÍRITU.”²⁸

La fuerte carga ideológica de estos movimientos contribuyó a la proliferación de numerosas disputas en torno a su actividad tanto en su práctica como a nivel teórico, contribuyendo a enriquecer las reflexiones acerca del modelo de sociedad que trasciende al Arte dominante. Aquellos que se han adherido

27 Escrito en 1953, no fue editado hasta 1958, en el primer número de la *Internationale Situationniste*. Home, S. (*ibíd*).

28 *Spur*, hacia 1960. En: Home, S. (*ibíd*) (p. 90).

a los principios de la utopía han trabajado a caballo entre el Arte, la Política, la Arquitectura, el Urbanismo y el resto de especialidades que surgen de la separación disciplinar.

Los utopistas buscan crear un mundo nuevo posicionándose en contra del capitalismo consumista; aunque emergen de sociedades basadas en dicha organización y no pueden escapar enteramente de la lógica del mercado. El elemento de autogestión de esta tradición le permite permanecer al menos parcialmente autónoma de las instituciones culturales y comerciales de la sociedad.

3.1.1. “*Dormíamos, despertamos*” Plaza Tomada



Fig. 4.a. *Dormíamos, despertamos. Plaza tomada.* Placa homenaje 15-M, Sol.

Esta frase (Fig. 3.a) fue colocada en una placa en la plaza de Sol por nuestra actual alcaldesa Doña Manuela Carmena como homenaje y recordatorio del 15-M. Como señalaba en torno al caleidoscopio, aquello que configura nuestra realidad podríamos relacionarlo con lo visible.

Cuando afirmamos que *dormíamos*, por supuesto, hay que entender el *despertar* como una toma de consciencia de la realidad: teníamos las tasas más altas de paro, unas de las peores condiciones laborales y sin embargo todo el mundo se quejaba en el sofá o en el bar; y de repente cambia.

Desde 2008, el panorama de crisis económica mundial afectó a la mayor parte de los países del mundo, sobretodo de los denominados países desarrollados. Los efectos de la depresión económica española, caracterizada por el desempleo, el estallido de la burbuja inmobiliaria o la crisis bancaria, afectan no sólo el plano económico, sino también el político, institucional, territorial y social. Esto se tradujo en el surgimiento de movimientos sociales encaminados a cambiar el modelo económico y productivo y con ellos, el cuestionamiento del sistema político que permitió su desarrollo, exigiendo una renovación democrática y una práctica real de la teoría.

El movimiento social más importante que se dio en España como contestación a la precariedad y condiciones económicas de la clase media y baja, fue el denominado 15-M, o Movimiento de los Indignados, en 2011. Este movimiento fue formado a partir de la manifestación del 15 de mayo, convocada por diversos colectivos, donde después de acampar en la Puerta del Sol de forma espontánea se produjeron una serie de manifestaciones pacíficas con la intención de promover una democracia más participativa y más cercana a los valores que se destilan de ella retóricamente, cuestionando el bipartidismo imperante, el dominio de bancos y corporaciones y una auténtica división de poderes.²⁹

Como antecedentes me parece importante empezar por señalar acciones que tienen lugar de manera individual, como el suicidio de Mohamed Bouazizi en 2011 debido a sus problemas económicos, el cual acabó desatando una ola de manifestaciones en Sidi Bouzid que se extendió desde las periferias de Túnez hasta su misma capital y terminó por derrocar al gobierno, iniciando la Primavera Árabe; o Stéphane Hessel, uno de los redactores de la Declaración Universal de los Derechos Humanos de 1948, que en 2010 publica el panfleto ¡Indignaos!, donde plantea un alzamiento contra la indiferencia y a favor de la insurrección pacífica, contra los medios de comunicación de masas que no propongan un horizonte que no sea el consumo masivo, el desprecio hacia los débiles y hacia la cultura, la amnesia generalizada y una excesiva competitividad de la *winner-take-all society*.

29 Desde 2010, las encuestas realizadas por el CIS (Centro de Investigaciones Sociológicas) revelaron la decadencia o debilitamiento del sistema político y un ansia de cambio, basado en el gradual declive del número de votantes de los dos principales partidos y la progresiva intención de votos, generando un debate sobre la posibilidad de ruptura del bipartidismo imperante ante el alzamiento de partidos que cuestionaban la realidad política, caracterizada por la corrupción política y la crisis institucional. Wikipedia.

Otros acontecimientos similares pero a mayor escala podrían ser la revolución ciudadana de Islandia de 2008 en la que se comienza a exigir responsabilidades a sus banqueros y políticos; la huelga general en España en 2010 contra la Reforma Laboral promovida por el entonces presidente del gobierno José Luis Rodríguez Zapatero y contra la reforma del Sistema Público de Pensiones; también en 2010, dos ciberactivistas españoles crearon la página de *Facebook* “*Yo también soy un joven español que quiere luchar por su futuro*”, la cual acabó derivando en la creación de un *blog*, desde el cual se comenzaron a convocar pequeñas acciones y a contactar con otros movimientos incipientes como Ponte en Pie. El *blog* Manifiesto Juventud publicó en 2011 un borrador denominado *Mayo del 68 en España*, convocando a los jóvenes a la protesta. También en 2011 surge Estado del Malestar, un movimiento ciudadano compuesto de miembros de todas las edades y con diversidad ideológica, pero con un denominador común: la indignación y el cabreo ante un sistema político y financiero por el que se sienten traicionados y que en su opinión, no da más de sí.

La plataforma Democracia Real Ya activa una *web* con un manifiesto con propuestas políticas para España y será desde donde se convocará la manifestación del 15 de mayo. En los meses anteriores, España fue testigo de huelgas generales de estudiantes, contra el paro y la precariedad laboral, los recortes presupuestarios en educación, el plan Bolonia y el aumento de las tasas universitarias.

El 15 de mayo, en más de cincuenta ciudades, la sociedad civil española protestó contra los políticos, inspirada en la revuelta en Grecia de 2008 y también en las revoluciones y protestas en el mundo árabe. La primera manifestación concluyó cuando fueron desalojados de la Puerta del Sol los asistentes que seguían allí congregados, siendo detenidas 19 personas.

Tras el desalojo de la acampada al día siguiente de la manifestación por parte de las fuerzas de seguridad del estado, se reprodujeron centenares de acampadas en las plazas de la mayoría de las ciudades españolas, así como otras creadas por expatriados españoles en ciudades de todo el mundo. Durante los días siguientes, se llegaron a organizar un centenar de concentraciones y acampadas en diversas ciudades del territorio nacional, a pesar de la oposición de la Junta Electoral de Madrid, la cual afirmaba que no existían causas urgentes que justificaran la convocatoria y que ésta podría afectar a la campaña electoral y por tanto a la libertad de los ciudadanos en su elección de voto en las cercanas elecciones autonómicas.

Sin embargo, yo me pregunto ¿no sería precisamente éste el mejor clima para la reflexión acerca de las políticas que precisamente nos habían arrastrado a ese punto?

Esta situación llevó a la formación de plataformas, asociaciones, cooperativas y proyectos políticos como el surgimiento de nuevos partidos políticos, como el Partido X en 2013 o Podemos en 2014 y movimientos sociales como el movimiento *Occupy*, YoSoy132 o *Nuit Debout*; y a la transformación de las acampadas en asambleas populares abiertas de barrios y pueblos de la Comunidad de Madrid, tratando de propagar así, en el ámbito de lo local, una democracia participativa directa, el método asambleario, la recuperación del espacio público y el pensamiento crítico. Nacieron más de cien en la Comunidad de Madrid, celebradas en plazas o parques, estructuradas en comisiones (legal, comunicación, acción, actividades, barrios, estatal e internacional, información, infraestructuras, lenguas de signos) y grupos de trabajo (cultura, educación, política, economía, medio ambiente, trabajo social, feminismos, ciencia y tecnología, diálogo entre religiones, migración y movilidad, pensamiento). Desde entonces, las asambleas populares locales se han reunido regularmente y han alcanzado distintos niveles de auto-organización y participación.

Es muy importante pensar en la trascendencia de *Internet* en la difusión de los actos y eventos, en la visibilización de un imaginario colectivo, de entidades colectivas y prácticas políticas: será la red la que acabe transformando el liderazgo de la difusión de los contenidos, visibilizando lo que no se cuenta, lo que conviene que no se sepa. Es una revolución en la narración de los hechos. El liderazgo muta, y los periodistas y medios de comunicación tradicionales pierden credibilidad.

3.1.2 Aaron Swartz y el acceso libre al dominio público.

Del mismo modo que el 15M fue un momento en el que la gente “despertó” y empezó a sentirse junta, a re-organizarse más allá de ideologías y a poder hablar de ciertos temas que nos estaban preocupando a todos, dinamizando un estado de re-politización de la ciudadanía; el desarrollo de *Internet* y su creación de redes implicó su politización al cuestionar el sentido de la industria tradicional, al hacer más visible que nunca el estado de las cosas a nivel global; repercutiendo por tanto, no sólo en el terreno digital-virtual, sino cambiando el panorama político y social de manera directa.

Se trata de una época de activismo social y político caracterizada por las acciones de *Anonymus* o *Wikileaks*.

Creo que por norma general tendemos a pensar que las cosas son como son y están como están, como si no tuviese sentido tratar de cambiar las cosas, pero sin luchar no podremos detener lo que consideremos injusto, lo que no podemos permitir que pase; la mentalidad que deberíamos adoptar es esa de encender una cerilla y otra y otra, hasta prender una hoguera.

Deberíamos preguntarnos: ¿Podemos hacer algo para que este mundo sea mejor? ¿Qué es lo más importante? ¿En qué deberíamos volcarnos en este mundo?



Fig. 4.b. Capturas de pantalla.(vídeo) Spanish Revolution. “Vamos a destrozarnos nuestro planeta. La gente lo trata mal. Tiran basura al suelo. Talan árboles. Convierten bosques en sitios y carreteras. Tienen que pensar en lo que están haciendo y en lo que le están haciendo al planeta y a los animales. Están haciendo cosas muy malas. Solo puedo llamarles tontos.(...) Cuando crezca voy a pelearme con ellos. Los odio. (...) y no quiero que mueran animales. Ojalá fuera grande ya. Quiero hacer lo que tengo que hacer ya (...)”

No puedo evitar mencionar a Aaron Swartz. Se trata de uno de los mayores activistas de *Internet*. La razón por la que escribo sobre este *hacker*, es porque se trata de una de esas personas tan especiales que creen que cuando las cosas están mal, hay que cambiarlas y que una vez que te das cuenta de ciertas cosas no se puede volver atrás.

El sistema educativo le parecía frustrante: se cuestiona el instituto, donde los estudiantes se encuentran ocupados en un trabajo improductivo; la sociedad que lo construyó; las empresas para las que se prepara a los estudiantes; y por ende al gobierno que había creado esa estructura.

“Las leyes injustas existen. ¿Debemos conformarnos y obedecerlas?, ¿tratar de enmendarlas y obedecerlas hasta que son un éxito?, ¿o debemos transgredirlas a la primera?”³⁰

Hay que pensar en este tipo de acciones como un intento de cambiar el futuro, donde el conocimiento sea un derecho humano, donde la tecnología no tiene por qué ser una herramienta de constricción de las libertades, sino de construcción de posibilidades para un futuro más sostenible, más amable.

“La información es poder. Pero como todo poder, hay algunos que quieren quedárselo. Todo el patrimonio cultural y científico del conocimiento publicado durante siglos en libros y publicaciones, continúa siendo digitalizado y guardado por unas cuantas empresas privadas (...) Mientras tanto, quienes habéis sido excluidos, no os habéis quedado de brazos cruzados, habéis fisgoneado y trepado las vallas, liberando la información y compartiéndola con nuestros amigos. Pero todas estas acciones pasan desapercibidas y quedan ocultas, las llaman actos de robo y piratería, como si compartir las riquezas del conocimiento fuera el equivalente a saquear un barco y asesinar a su tripulación; pero compartir no es inmoral, es un imperativo moral. Sólo quienes están cegados por la ambición se negarían a permitir que un amigo hiciera una copia. No hay justicia en cumplir leyes injustas. Es hora de salir a la luz y cumplir la gran tradición de la desobediencia civil, declarar nuestra oposición al robo privado de la cultura pública”.³¹

30 Thoreau, H.P. En: *RIP! A Remix Manifesto*.

31 Manifiesto de Guerrilla. Con ideales basados en una cultura libre, aunque firmado por Swartz, fue escrito por un grupo de gente a favor del acceso libre al dominio público.

Sería precisamente este aspecto del acceso público al dominio público lo que le metería en tantos problemas. Como estudiante en la Universidad de Harvard se enteró de que los usuarios del MIT tienen acceso libre a JSTOR. En 2010 creó un *script* con el que descargaría sus archivos.

Desde luego *Internet* es utilizado vastamente como herramienta de control y alienación social; sin embargo, también se trata de una herramienta procomún cuyos límites están redefiniendo, entre otras cosas, las posibilidades de la industria tradicional.

Casi todas las universidades norteamericanas pagan una cuota a organizaciones como JSTOR, Thompson o ISI, para obtener acceso a publicaciones académicas que el resto del mundo no puede leer: la riqueza del conocimiento académico humano está en *Internet*, muchas de esas publicaciones son pagadas con el dinero del contribuyente, pero para leerlas hay que pagar elevadas tasas a los editores como Elsevier. Las tasas de los derechos son tan elevadas que la gente que estudia en la India en lugar de en los EEUU, por poner un ejemplo, no tienen ese tipo de acceso, no pueden consultar estas publicaciones, quedan excluidos de nuestro legado.

Muchas de estas publicaciones pertenecen a la Ilustración y están escaneadas y subidas a sus colecciones. Se trata del legado que nos ha dejado la historia y que debería pertenecer a todos, como raza, pero en lugar de eso, ha sido puesto en Internet y blindado por un puñado de empresas con ánimo de lucro que intentan sacar el máximo beneficio posible.

Cuando se dieron cuenta de lo que estaba pasando, le acusaron de hacer algo ilegal y de querer sacar un beneficio económico. Comenzó a investigarle un grupo que se creó dentro del Servicio Secreto después del 11-S, en 2001, que se creó para investigar crímenes electrónicos como fraudes informáticos y con tarjetas de crédito: actividades de gran impacto económico, crimen organizado y estafas relacionadas con las nuevas tecnologías.

Stephen Heymann, el fiscal del caso, lo llega a relacionar con Alberto González, un *hacker* que robó números de tarjetas de crédito para cometer fraude y enriquecerse. “*Les gusta el dinero*”, afirma. Sin embargo, Swartz no vendía lo que hacía. ¿Qué intenciones tenía entonces?, ¿qué planeaba hacer son esos documentos? Lo declararon delincuente y ofrecieron un trato que rechazó.

“De los nuevos signos de negación, incomprensidos y falsificados por la organización espectacular, que se multiplican en los países más avanzados económicamente, se puede ya sacar la conclusión de que una nueva época ha comenzado (...) cuando las revueltas actuales de la juventud lanzan una primera contestación informe que implica de modo inmediato el rechazo de la antigua política especializada, del Arte y de la vida cotidiana, están aquí presentes las dos caras de una lucha espontánea que comienza bajo el aspecto criminal”³²

El gobierno sostenía que lo que quería era venderlos; sin embargo, siendo consecuente con sus acciones, podemos ver que existen dos posibilidades acerca de sus intenciones: o bien publicarlas para que estuviesen realmente al alcance del dominio público, o bien analizar los datos extraídos de los documentos, al igual que lo que hizo en la Universidad de Stanford para un proyecto con estudiantes de derecho: a través del análisis de los documentos, ponía al descubierto la vinculación entre los que financiaban la investigación legal y los resultados finales, es decir, un análisis de las organizaciones comerciales que concedían dinero a profesores de derecho para que estos escribieran artículos analizando las leyes que les eran favorables. En este caso, publicó los análisis. No cobraba ni explotaba comercialmente esos materiales; sin embargo, fue acusado de un delito comercial.

Se involucró en el mundo de la política para cambiar las cosas: creó *The Progressive Change Campaign Committee* para organizar a través de *Internet* a todas las personas interesadas en una política progresista para hacer que el país avanzase en otra dirección; y fundó *Demand Progress* en reacción a la Ley SOPA, a la que entiende como una amenaza a la integridad de *Internet*,³³ contra los sistemas de enlaces y la libertad a conectarse.

Esta ley permitiría a las empresas retirar la financiación de páginas *web* sin necesidad de un proceso e incluso podría forzar a *Google* a excluir sus enlaces con tan sólo una reclamación por infracción de los derechos de autor, enfrentando a los viejos titanes de los medios de comunicación

32 Debord, G. La sociedad del espectáculo. [Documental en línea].

33 Gracias a que Tim Berners-Lee, el creador de la *www*, cedió de manera gratuita su trabajo, existe hoy en día una sola red mundial en lugar de muchas pequeñas e imposibles de conectar entre sí. Se creó ante la necesidad de distribución e intercambio efectivo de información entre investigaciones.



Fig. 4.c. *Imagine a World Without Free Knowledge*. Captura de pantalla Wikipedia de luto

tradicionales contra una cultura mucho más sofisticada. Se recogieron firmas contra la implantación de la Ley *SOPA* y *Wikipedia* se cerraría durante 24 horas como un gesto simbólico en protesta al que se sumaron muchas páginas, consiguiendo que la ley no pasara el congreso.

En 2011 le acusan formalmente de 4 delitos al mismo tiempo que en Gran Bretaña se juzgan a otros dos *hackers* (*Lulzsec* y *Anonymus*). Se enfrenta a 35 años de prisión, 3 de libertad condicional, embargo de bienes y una multa de hasta 1 millón de dólares. Le encierran en una celda de aislamiento de la que sale pagando una fianza de 100.000 dólares. El mismo día, JSTOR retira todos los cargos y se niega a proseguir el caso, además de que emite un escrito en el que afirma que procesar a Aaron fue decisión del Gobierno, que seguirá con la petición de cárcel.

Básicamente le impusieron un castigo ejemplar. En 2012 se aumentaron a 13 los cargos contra Aaron Swartz, quien seguía sin aceptar el trato con la fiscalía, que actuaba con una política de miedo y furia.

En 2013 se suicidó una de las mentes más creativas de mi generación. Mientras, los arquitectos de la crisis económica cenaban en la Casa Blanca.

3.1.3. La lucha por las ideas. *Everything is a remix*

Podemos pensar *Internet* como un *remix*, pues conecta a la gente que comparte información e ideas, las cuales al reorganizarse, se renuevan. Sin embargo, los propietarios de la cultura que re-mezclamos representan el pasado y han declarado la guerra. Futuro y pasado se andan debatiendo, peleando, y quien gane, determinará si las ideas pertenecen al dominio público o a corporaciones privadas.

¿Los intereses de quién son los que se están protegiendo aquí? Se trata de una guerra en torno a las ideas, y el campo de batalla es *Internet*.

Esto resulta evidente cuando miramos hacia la industria que gestiona los derechos de los autores. Las primeras normas relativas a la protección de la propiedad intelectual, datan del siglo XVIII, antes todas las ideas eran de dominio público. El primer dilema en cuanto a la difusión de las ideas y el beneficio extraído de ellas lo trajo la invención de la imprenta en 1439.

El Estatuto de la Reina Ana de 1710 fue la primera normativa que reconoció lo que hoy en día llamamos *copyright*, que por un lado protege los derechos del autor sobre la explotación de su obra y defiende los intereses públicos. La primera ley que contiene regulación general sobre el derecho de autor es la ley de 1847, seguida por las de 1879 y 1987, que serán la base de la norma vigente del Real Decreto Legislativo de 1996 (un texto refundido de la Ley de Propiedad intelectual (LPI) que regulariza, aclara y armoniza las disposiciones legales vigentes. Existen también otras normas en el ordenamiento jurídico español, como el Código Penal, en el que se regulan los delitos y faltas relativas a la LPI, y el Código Civil y de Comercio, donde aparecen las normas básicas para las relaciones entre los distintos agentes del sector cultural.

Es interesante, pensar en cómo han ido variando los periodos de vigencia para la protección de los derechos de autor, siendo avalada una duración de 14 años en el Estatuto de la Reina Ana en 1710, prorrogables otros 14 años si el autor seguía vivo; pasando a ser toda la vida del artista y hasta 50 años después de su muerte en la Convención de Berna de 1886; hasta la ampliación de entre 70 y 90 años tras la muerte del autor o puesta al público lícita de la obra desde 1998. ¡Qué casualidad!, justo cuando Mickey Mouse iba a pasar al dominio público (y con ello los miles de millones que genera

su imagen).³⁴ Lo que hay que tener en cuenta aquí es que se trata de una especie de despotismo ilustrado: todo para los artistas pero sin los artistas, pues los derechos derivados pueden no pertenecer al autor en cuestión, sino a propietarios como los productores, editores o sellos discográficos.³⁵

El desarrollo de las nuevas tecnologías, sin embargo, ha modificado profundamente el paradigma tradicional, su manera de entender los derechos de autor y la industria circundante. Una accesibilidad cada vez mayor y más fácil a la información está obligando a los estados a repensar sus marcos legales, sus fronteras y la regulación de las nuevas relaciones que florecen en este ambiente.

Creative Commons es de un modo alternativo al *copyright* para gestionar los derechos de autor de una obra (en la que el usuario establece los parámetros de protección de sus derechos). Se trata de un modo de gestión de los derechos acorde a los ideales de la cultura libre y de libre acceso que ya cuenta con más de 200 millones de usuarios tan sólo en *flickr*.

- Attribution – acknowledge and name the author/creator of the work
- Non-commercial – the work may not be used in a commercial product – i.e. sold for profit
- No Derivative Works – no remixing or editing of the original image/work is allowed
- ShareAlike – remix only if you let others remix whatever is created as a result



Fig. 4.d.Creative Commons

34 Realmente, el trabajo de Walt Disney, demuestra cómo la cultura se construye desde el pasado: lo que hizo básicamente fue tomar obras que estaban en el dominio público y actualizarlas para nuestra época. Sin embargo, se aseguraría de que nadie pudiera “crear” desde sus “apropiaciones”, como si éstas fueran originalidad pura y dura.

35 Los derechos sobre una de las canciones más famosas del mundo, *Happy Birthday to You*, no protegieron a las hermanas Mildred y Patty Smith Hill, quienes lo compusieron en 1893, sino al gigante discográfico Warner/Chappell, pasando a dominio público su versión en inglés en 2015.

El denominado *Remixer's Manifesto*, escrito por Lawrence Lessig, creador de Creative Commons, quien fue fascinado por Swartz, establece los siguientes puntos:

1. *La cultura siempre se construye desde el pasado*
2. *El pasado intenta controlar el futuro*
3. *Nuestro futuro se está volviendo menos libre*
4. *Para construir sociedades libres, se debe limitar el control del pasado*

Creative Commons se creó para liberar la cultura. Es una licencia que permite muestrear un trabajo, construir, crear y re-mezclarlo y se basa en que compartir es la verdadera naturaleza de la creación, no el aislamiento. Nadie crea de la nada, es una cadena de reacción: la originalidad surge al mezclar dos cosas que nunca habían estado juntas.

Ahí está el futuro, tanto de la música como del desarrollo humano. La gestión de los derechos de autor a través del *copyright*, es un medio totalmente insostenible³⁶ para la cultura del *mash-up* o del *remix* en que vivimos hoy en día.

Aunque el *copia y pega* se da también en las creaciones plásticas o literarias, la problemática que existe en el mundo audiovisual, es un debate muy candente hoy en día. El problema es que las empresas que han hecho negocio a través de este método que se creó por pura necesidad, no aceptan el cambio de paradigma que ha traído la revolución tecnológica, y tratan de criminalizarlo sin tener en cuenta las consecuencias de una cultura no liberada.

Llama la atención cómo la Ley de Protección Intelectual protege lo que denomina *originalidad*, en el sentido de ser una creación intelectual propia de su autor, sin tener en cuenta la creatividad, pues afirman que no podemos estar hablando de creatividad cuando está basado en las ideas de otras personas (punto 1 del manifiesto).

³⁶ *Friday night* de Girl Talk es un *remix* que combina fragmentos de 21 canciones en 3 minutos. Cada una de ellas pertenece a una media de 4 empresas, las cuales exigen unos 2500\$ por muestreo, lo que son 210000\$ sólo para los editores. Las grabaciones son propiedad de las compañías discográficas, lo que son 52000\$ más, lo que suma 262000\$. Teniendo esto en cuenta, para producir un álbum de 16 canciones debería pagar, tan sólo en cuanto a derechos de autor, más de 4 millones de dólares. Todo esto, por supuesto, sin tener en cuenta que si a alguna de las empresas no le gusta, puede simplemente anularlo todo; y si continúas con ello puedes ser demandado. En: *RIP! A Remix Manifesto*.

La copia está en el desarrollo natural de la vida: podemos observarla en la división de las células, el desarrollo del lenguaje (que se basa en repetir para aprender), y por supuesto en la historia de la música y las Artes plásticas.

Joost Smiers observa, apoyándose en otros autores, que la base filosófica del sistema de *copyright* actual se apoya en un malentendido: que la originalidad de los artistas sea inagotable. La realidad indica otra cosa: que los artistas siempre tienen en cuenta las obras creadas en el pasado y en el presente, y que agregan elementos al *corpus* existente. Esos agregados merecen respeto y admiración, pero sería inadecuado otorgar a sus creadores, intérpretes y productores derechos de exclusividad monopólicos sobre algo que se inspira en el conocimiento y la creatividad que forman parte del dominio público y son producto de la labor de otros artistas.³⁷

Desde una perspectiva cultural podemos preguntarnos si está justificado reconocer a personas individuales los derechos de propiedad sobre las expresiones. La propiedad coincide con el derecho exclusivo y monopolista sobre el uso de una expresión. La consecuencia es que así se privatiza una parte sustancial de nuestra comunicación humana. El principio básico del *copyright* socava nuestra democracia. ¿Cómo podría ser de otro modo si condiciona estrictamente y posibilita que se prohíba el uso de grandes porciones de palabras, imágenes, melodías e imaginaciones que necesitamos, de modo apremiante, para el desarrollo de la comunicación humana? ¿No se trata de una oposición a la libre difusión de la cultura y una anulación de la libertad de expresión al restringirla?

Además de la creación de obras y la gestión de los derechos que de ella se derivan, lo que aquí se discute es el acceso a ellas. *Internet* y las redes denominadas *peer-to-peer* (*P2P*) sirven para compartir e intercambiar información entre usuarios, lo que ha propiciado que gran parte de los

37 Como ejemplo de cómo todo se construye desde lo anterior y el contrasentido de la industria de la música y el *copyright* frente al dominio público, el tema *The last time*, acreditado a The Rolling Stones en 1965, viene de la versión *This may be the last time* realizada por The Staple Singers en 1959, la cual a su vez en una versión de Muddy Waters de 1938, quien ya lo conocía a través de Son House y Robert Johnson, aunque en realidad el tema es anterior, pues se trata de un blues típico de los campos de algodón. Lo importante aquí es que serán The Rolling Stones quienes se llevarán el crédito por la autoría, haciendo evidentes sus intereses meramente económicos al vender la canción para un *spot* publicitario de Nike con la versión instrumental de Andrew Oldham Orchestra: *The last time* de 1966; y rompiendo la dinámica de creación desde el pasado al demandar a The Verve por su versión *Bittersweet Symphony* de 1997. En: *RIP! A Remix Manifesto*.

usuarios lo usen para el intercambio de archivos cuyo contenido está sujeto a *copyright*. En 1999, Shawn Fanning introdujo la aplicación para compartir música y archivos llamada Napster, que fue el comienzo de las redes *P2P* como las conocemos hoy en día, donde los usuarios que participan establecen una red virtual independiente de la red física, sin autoridad administrativa o restricciones.

Aunque la descarga de materiales sujetos a *copyright* como películas, libros, música, etc., está penalizado, se trata de un fenómeno verdaderamente imparable. Napster, en 18 meses, se había convertido, de manera gratuita, en la mayor biblioteca de creatividad humana de la historia, según Cory Doctorow, crítico de cultura digital: *“este tipo de redes evidenciaron el hecho de que ya no necesitábamos de las compañías discográficas, porque ya todos éramos distribuidores”*.

La industria, que tuvo el control de la tecnología, se ha quedado atrás, y es ahora cuando las personas recuperan el poder; el inconveniente es la pérdida del beneficio de estas poderosas industrias, quienes criminalizan a los millones de usuarios: los poderes establecidos del pasado, siempre intentarán controlar el futuro (punto 2 del manifiesto).

Las grandes corporaciones se han apoderado de nuestra cultura y nos dicen qué podemos consumir. Se instalan en nuestras vidas, en todas partes, a través de una publicidad que ha invadido todos los ámbitos de la experiencia; sin embargo, no podemos hacer uso de esos materiales que conforman nuestra experiencia, sin la posibilidad de ser demandados. No nos preguntan si queremos tener carteles en toda la ciudad que desvirtúen la arquitectura; no nos preguntan si queremos ver el logotipo de Nike en todas partes o escuchar la canción de moda cada vez que ponemos la radio, la televisión, salimos de compras o cuando comemos en un restaurante; por tanto ¿por qué debo preguntar?, ¿por qué no puedo tomar una parte de eso, de mi experiencia? ¿Acaso esto no está limitando mi creatividad?

Antiguamente, la industria de los medios de comunicación estaba compuesta por incontables estudios de cine y compañías discográficas. Seis estudios de Hollywood (Sony Pictures, Buena Vista Home Entertainment, Time Warner, Fox Entertainment Group, CBS Paramount Television y NBC) y 4 compañías discográficas (Universal, EMI, Warner Brothers y Sony BMG); estas compañías están controladas por otras más grandes, que son Disney, Viacom, Time Warner, News Corp, BMG y General Electric, que poseen más del 90% de los medios de comunicación en los Estados Unidos. Todas estas

compañías están representadas por dos grupos de presión: la Asociación de Industria Discográfica de EE.UU (RIAA Recording Industry Association of America) y la Asociación cinematográfica de EEUU (Motion Picture Association of America)³⁸.

Les guste o no, ellos poseen y controlan las posibilidades de nuestra cultura, y obviamente su objetivo principal es el de mantener el modelo comercial que las enriqueció, aunque eso implique detener el flujo de nuevas ideas, de tecnologías nuevas o de mejores modelos comerciales. Sin embargo, el desarrollo de las redes en *Internet* amenaza su sentido, su existencia (al igual que la existencia de galerías o museos, que buscan redefinir su función *en y para* nuestra sociedad).

Lo que nos lleva al punto número 3 del manifiesto ("*nuestro futuro se está volviendo menos libre*") es la existencia de grupos de presión que pretenden encerrar la cultura haciendo uso de la tecnología conocida como gestión de derechos digitales: las compañías discográficas y cinematográficas, que pretenden evitar la copia de archivos. La libertad de expresión no entra dentro de estos derechos. De hecho, lo denominan piratería y lo consideran un crimen. En los Estados Unidos se desarrollan campañas antipiratería, en las que básicamente se amenaza a la gente diciendo que conocen los nombres, direcciones y fechas en las que se han descargado archivos de manera ilegal, que pueden pasar 5 años en la cárcel y hasta tener que pagar multas de 250000\$ por cada una de las canciones o películas robadas.

Cuando preguntan si no es un poco exagerada esta medida, argumentan que existe algo denominado propiedad intelectual. Desde que surgió *Internet*, los grupos de presión en Estados Unidos hicieron que el gobierno crease leyes cada vez más duras, y llegaron a demandar a más de 24000 ciudadanos. Llama la atención que de los miles de dólares que recaudaron a través de estos grupos de presión, ni un céntimo llegó a los artistas a los que supuestamente defendían... ¿Hasta dónde puede llegar la industria?

A continuación, he decidido incluir una cita bastante larga. Se trata del tema del rapero Tote King, conocido como *Interludio OSR*. En este tema se escucha la grabación de una conferencia de David Bravo, abogado experto en derechos de autor, sobre el tema "eufemismos y exageraciones", hablando sobre el término *piratería*:

38 Mark Hosler (Negativland) En: *RIP! A Remix Manifesto*.

“La primera de estas mentiras es el propio nombre: piratería. Es algo habitual en los medios de comunicación jugar con el lenguaje. Ustedes lo habrán visto, utilizan eufemismos para suavizar ciertos problemas graves, y utilizan también exageraciones para convertir en problemas graves lo que son realidades para nosotros inofensivas. Por ejemplo, en cuanto a los eufemismos, es habitual que ya no existan las guerras sino las intervenciones militares donde hay efectos colaterales, que son esos que saltan por los aires sin saber de qué va la cosa cada vez que hay una incursión aérea. ¿Es casi poético eh? Una incursión aérea.

Ya no hay paro en el paradisíaco mundo del eufemismo, sino que hay tasa natural de desempleo. Ya no hay pobres, sino carentes, ya no hay ricos, sino que los hay pudientes. Políticamente correcto es como se llama al lenguaje que utilizan en los medios de comunicación, es como se llama en realidad al disfraz que usan las palabras para salir en televisión.

En cuanto a esto de los eufemismos, es curioso porque cada vez que leo los periódicos me siento mucho menos preocupado por mis problemas, porque ahora sé que mi economía no se va al garete como pensaba, sino que simplemente está experimentando un crecimiento negativo, es decir que crece, pero que crece para abajo, crece en la dirección incorrecta. Y los ricos que me roban por el camino para que eso sea así, no son ladrones sino que son cleptómanos, que se enriquecieron por un golpe de suerte, que es como decir que se enriquecieron como por Arte de magia.

En cuanto a las exageraciones ocurre igual y tiene el mismo objeto, que es cambiar la percepción que tenemos de la realidad, y es ahí donde aparece en escena la palabra piratería. El hecho de que se establezca una equivalencia moral entre las personas que se descargan discos de música en internet y las personas que asaltaban los barcos, mataban a la tripulación, la asesinaban, la saqueaban, la violaban algunos, los más viciosos. Eso obviamente no es una casualidad sino que lo que se pretende es que una palabra así, piratería, con tantas connotaciones negativas, ya te esté dando una pista de lo que debes pensar, porque es complicado enunciar una frase como yo estoy a favor de la piratería sin que suene a demencia senil.”

Hoy en día, artistas desde Radiohead, quienes antes trabajaban con la compañía discográfica EMI, pasando por Hiatus Kaiyote, o grupos emergentes, deciden sacar su disco a la venta a través de *Internet* y permiten que la gente decida cuánto pagar por él. Con este tipo de acciones,

evolucionamos ante una industria que ha rehusado a transformarse... Por tanto ¿dónde está el verdadero poder? Está en las manos de la gente, por primera vez en mucho tiempo.

Si todo fuera más abierto, podríamos hacer lo mejor posible, basándonos en otras ideas, asumiendo que construimos y reconfiguramos para así alcanzar nuevas ideas.³⁹

Cuando digo que la cultura se ve amenazada, no me refiero sólo a la música o a las películas, es tan sólo que en el ámbito de los derechos de autor es de lo más evidente. Me refiero a *todo*. Cuando te das cuenta de que las ideas pueden ser más rentables que el oro o el petróleo, ves que no hay límite para el concepto de la propiedad. Hasta los organismos vivos pueden ser patentados.⁴⁰

Remezclar el Arte, la ciencia y el conocimiento en general de la cultura mundial frente a un dominio totalmente privado y anónimo. Las reglas del juego dependen de nosotros, este ya no es un mundo de consumidores pasivos, sino de colaboradores: podemos crear, compartir, cambiar las leyes que hemos creado. Construyan desde el pasado para crear un futuro (punto 4 del manifiesto).

3.1.4. #MeeTAB La Harinera

El día 11 de diciembre de 2015, se celebró el #MeeTAB de Artistas Espacios y Gestores Culturales, convocatoria lanzada por The Art Boulevard junto con La Harinera y la Fundación Iberoamericana de las Industrias Culturales y Creativas-Fibicc.

Este encuentro se desarrolló en las instalaciones de La Harinera, una antigua fábrica de harinas y panes localizada en Pedro Muñoz, un

39 Por poner un ejemplo, en el campo de la medicina se avanzaría mucho más rápidamente. Jack Andraka obtendría grandes resultados en su investigación sobre el cáncer de páncreas gracias al acceso a las publicaciones de Swartz de JSTOR; en lugar de suceder como hoy en día, que muchas investigaciones no se desarrollan porque alguien tiene una patente, pero al estar registrado, está fuera de los límites; incluso podrían no estar haciendo nada con esa idea.

40 Entre otras cosas, la ayahuasca, una planta de la selva amazónica que ha sido utilizada durante generaciones con fines medicinales y espirituales, ha sido recientemente patentada por un empresario norteamericano.



Fig. 4.e. Exterior de la Harinera

pueblecito de Ciudad Real. El desarrollo de la velada consistió por un lado en una exposición colectiva de carácter efímero, donde todos los artistas que lo desearan estaban invitados a exponer durante la celebración del evento; y por otro lado en un encuentro físico informal, enfocado a establecer redes entre gente con intereses comunes.

Lo que me fascinó de la propuesta de The Art Boulevard, lanzada a través de las redes sociales, fue que la exposición en realidad no era más que una excusa para el establecimiento de redes interpersonales mediante un encuentro físico, lo que es curioso en esta era de tecnología, redes sociales y comunicación de masas.

El objetivo de esta plataforma (TAB) consiste en fomentar la puesta en marcha y desarrollo de proyectos artísticos y creativos generando nuevos vínculos de colaboración entre individuos, grupos, colectivos, espacios e instituciones, respondiendo a un problema a nivel social.

Se redistribuyen los roles tradicionales debido a la articulación del dispositivo de exhibición en su ámbito temporal. Podríamos decir que se trata de un dispositivo de resistencia ya en su faceta espacio-temporal al organizar encuentros efímeros de conformación colectiva, donde la suma de fuerzas *desde lo común y en la diferencia* resulta altamente efectiva (frente a comunidades más estables y menos accesibles). La introducción de una práctica tal como una exposición efímera en contraposición a una exposición al uso, configura nuevas necesidades.



Fig. 4.f. Interior de La Harinera.



Fig. 4.g. Interior de La Harinera.

Por otro lado, la elección del emplazamiento, un área rural donde apenas existe movimiento artístico a nivel institucional, resulta un elemento discursivo más en apoyo al emprendimiento y la innovación cultural, estableciendo una crítica hacia la predominancia del fomento al desarrollo de las prácticas artísticas en el entorno metropolitano frente a zonas olvidadas, donde la inversión en Arte y cultura no parece generar tanto

beneficio y donde por lo tanto no es interesante invertir desde un punto de vista económico y tecnológico. De hecho, la colaboración con la fábrica de La Harinera, pone en marcha otro discurso más debido a la reutilización de un espacio fuera de uso y su conversión en un espacio polivalente, dinámico y multifuncional, donde se integran la valoración y reconocimiento del patrimonio industrial con la creación cultural contemporánea.

Partiendo de la premisa de que todas las personas interesadas en participar en la exposición-evento estaban invitadas a hacerlo, tan sólo presentándose en las instalaciones antes de la inauguración y poniéndose a disposición de un equipo curatorial, que les ayudaría a encontrar el espacio más adecuado para exponer sus proyectos artísticos (así como las obras más adecuadas para ser mostradas, teniendo en cuenta que el número de obras y la ubicación final están sujetos a la disponibilidad del espacio expositivo y al equipo curatorial designado, que haría todo lo posible para que cada artista pueda exponer el máximo número de obras).

En este caso, la labor curatorial tradicional se ve afectada en el sentido de que no puede crear un discurso (ya desde su concepción como una exposición efímera de entrada libre), sino que depende de un material que no conoce. Como consecuencia se tiende a la colaboración, la disolución de los límites entre las disciplinas se activa y por tanto, todos los participantes (organizadores y asistentes al encuentro) se sitúan en un plano similar de legitimidad para *hacer o hablar*.

El dispositivo de documentación resulta de importancia capital para este encuentro. La recopilación de la documentación aportada por los asistentes es uno de los motivos centrales del encuentro. La exposición no es más que una excusa para un encuentro físico en el que establecer redes entre personas con preocupaciones e intereses similares. Para recopilarla, se encontraban repartidos por las diferentes salas varios formularios que te invitaban a rellenar con tus datos de contacto, capacidades, conocimientos, intereses, necesidades, ofertas, ideas, etc. Al terminar el acto, esta información fue recopilada y difundida a través de *Internet* en la página *web* de The Art Boulevard. Además, hay que añadir que una de las partes fundamentales de esta reunión fue que se dedicó una buena parte de la velada a la presentación *in situ* de cada uno de los interesados a través de un micro abierto. De esta manera, dicha información se convierte en una herramienta para franquear la invisibilidad de los agentes (desde artistas a gestores), estableciendo redes, buscando nuevos cauces y desviando las lógicas que modulan al sistema.

Algunos datos interesantes son que iba dirigido a cualquier persona que esté llevando a cabo un proyecto artístico o que esté dispuesta a apoyar un proyecto cultural, para profesionales y amantes del Arte: artistas, gestores culturales y responsables de espacios culturales, sin restricción de edad, gratuita, de participación libre hasta completar aforo, sin necesidad de solicitar invitación a la organización, admitiendo obras en cualquier medio o formato, desde pintura, fotografía, dibujo, escultura a *performance*.

La creación de este tipo de dispositivos, de prácticas simbólicas, se debe precisamente a las faltas que advertimos en este sistema que hemos creado, por lo que buscamos alternativas para poder salir adelante.

3.1.5. Espacio Matrioska. Festival Reina Loba.

El Espacio Matrioska es un colectivo artístico nacido en 2014, formado en su totalidad por alumnos de Bellas Artes. Situado en el pequeñito pueblo de Os Blancos, Ourense, una localidad de aproximadamente 1000 habitantes, podemos entenderlo como un dispositivo de resistencia desde el entorno rural.

Sus integrantes, además de desarrollar obra propia, trabajan de manera colectiva, entre ellos y con los vecinos del pueblo, a través de actividades, residencias, campamentos u otros proyectos como los murales que pintan en los colegios junto con los niños. Entre otras cosas, también se presentan como punto de encuentro, lugar para compartir intereses, experiencias, etc.

Este año tuve la ocasión de poder asistir a la segunda edición del festival Reina Loba, un proyecto artístico, ecológico, autogestionado y que busca su autosostenibilidad.

En este marco se desarrollaron las tres jornadas del festival, consistente en grupos de música tradicional gallega e irlandesa y grupos de música emergentes; juegos tradicionales gallegos; comida popular; espectáculos como batucadas o cuentacuentos musicales; además de numerosos talleres, como por ejemplo, sobre cosmética natural y eco-feminismo rural.

Otra de las actividades propuestas fue una mesa redonda de colectivos para visibilizar iniciativas culturales, muchos de ellos pertenecientes al entorno rural, donde participaron, entre otros, V de Vida, Saumede, Serpendicular



Fig. 4.h. Espacio Matrioska. Muestra del resultado de una de sus residencias.

o Arca da Noe. Por citar un par de ejemplos del tipo de actividades que están surgiendo, que ponen en evidencia la lucha por el cambio y la concienciación de que un mundo mejor es posible:

La Casa Colorida, se creó basándose en principios como la autogestión, un sistema de economía colaborativa, el comunitarismo horizontal bajo organización asamblearia; y está dentro de la Red Imaxinaria, una red de colectivos de todo tipo, no sólo artísticos, establecida en el norte de España y Portugal. Lo que propone es un modelo social alternativo, más justo y solidario.

Otro de los colectivos que más me impresionó, fue el que se lleva a cabo en As Corcerizas, en la Sierra de San Mamede, Ourense. Como nos contó Brais Palmás, que hizo de cabeza visible en el encuentro, todo está gestionado por la organización mundial de Amigos de la Tierra. Lo que más me llamó la atención fue que de alguna manera, hizo alusión a esa imagen que estamos configurando acerca de cómo será el futuro, recalcando el hecho de que si no la cambiamos, básicamente, no habrá futuro.

Se trata de un proyecto que pretende llevar la teoría a la práctica, no se queda en la ideación de la utopía retórica: demuestra la viabilidad e importancia de poner en práctica un proyecto educativo con un equipamiento en total coherencia socio-ambiental e impulsa un necesario cambio de paradigma mostrando alternativas reales desde la propia experiencia vivencial directa, basada en la eficiencia energética y uso

exclusivo de energías renovables, bioconstrucción, biodepuración de las aguas, compostaje y alimentación ecológica y local, junto con la defensa y revalorización del entorno natural y rural.

Es importante recalcar el hecho de que son acciones anticapitalistas, que no buscan que su actividad revierta en un beneficio económico. El festival fue una propuesta de acceso libre, gratuito. Los desarrolladores del evento no cobraron un sólo euro, todo el dinero recaudado a través de *crowdfunding*, *merchandising* o en barra va dirigido a la producción del mismo.

Y así podría continuar dando ejemplos de luchas sociales y artísticas que ejercen como dispositivos de resistencia.

4. Conclusiones

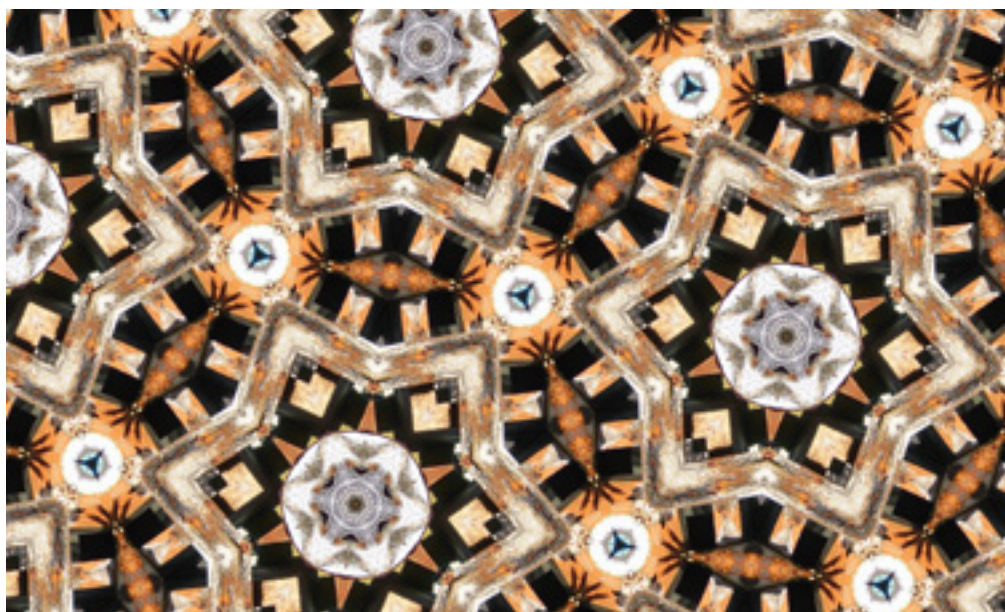


Fig. 5. Lizv. *Fractal*.

Al tratar de entender el lugar del Arte como una imagen caleidoscópica, como una configuración de nuestros deseos y necesidades enmarcados por lo que nos es visible, me doy cuenta de que la crítica que se desprende de la imagen que estamos configurando cobra sentido al extrapolarla al resto de ámbitos de la vida, al entender que el mundo del Arte no es más que, a su vez, un cristal dentro de un caleidoscopio mayor; funcionando como un fractal.

Es importante darse cuenta de que al haber invadido el capitalismo todas las esferas de la vida, todo queda regido por el mismo principio de rentabilidad de una inversión: la investigación en ciencia y tecnología, la guerra, la educación, la sanidad y por supuesto, el Arte.

De la misma manera en que pensamos las sociedades pasadas como reflejo de los objetos que han llegado a nosotros, dado que el Arte no tiene existencia autónoma, sino que informa de la totalidad de la vida, quizá deberíamos ver en las producciones de esta sociedad el reflejo del mundo que estamos configurando, las catástrofes que generamos para gozar de ciertos lujos, las consecuencias de una manera occidental de pensar el mundo, como reflejo de nuestras estructuras sociales y culturales.

Como señala Zizek sobre la fórmula marxiana “*ellos no saben lo que hacen, pero aún así lo hacen*”, “*el nivel fundamental de la ideología, no es*

una ilusión que enmascare el estado real de las cosas, sino una fantasía inconsciente que estructura nuestra realidad social misma”.

Ha sido el capitalismo de consumo el que ha acabado por redefinir los parámetros que definen qué consideramos que es Arte, sus características, y por tanto, quién es un artista y qué sentido tiene (o no tiene) para la sociedad.

No sé si podríamos afirmar que el Arte haya sido autónomo en algún punto de la historia, pues hasta la actitud opositora más inflexible y pertinaz, está obligada a operar en “territorio enemigo”; sin embargo, no creo que nadie deba dejar de dibujar, cantar o realizar cualquier tipo de actividad creativa o uso de expresiones artísticas, sino que precisamente, hay que desarrollarlas en la vida cotidiana. Hay que entender que la subordinación del Arte al capitalismo hiperdesarrollado implica el desvanecimiento de toda crítica o pensamiento autónomo, la destrucción de la cultura moderna.

“De la misma manera que la independencia de los hombres de los cuidados del sustento y la libre utilización de sus propias fuerzas como fin en sí son la condición humana y preliminar de la cultura, así todo lo que la cultura produce puede tener valor cultural auténtico sólo cuando tiene valor en sí mismo. En el momento en que asume carácter de mercancía y entra en el sistema de relaciones que lo transforma en mercancía, cesa por completo su autonomía, la posibilidad de la cultura.”⁴¹

Como afirmaba anteriormente, es paradójico que haya surgido debido a las necesidades sociales mismas de una civilización humanística; sin embargo, antes que cuestionar el sentido del pasado, creo que tiene más sentido polemizar sobre cuál será el sentido del futuro.

“Ahora hay, en realidad, solo un sueño que supera a todos los demás: el de un mundo compartido, cuyo destino no sea terminal, un mundo sin multimillonarios, que tenga un futuro que no sea la barbarie o lo posthumano y en el que la historia pueda tomar otra forma que no sea la de las pesadillas reificadas de la catástrofe.”⁴²

41 Lukács, G. En: Corriente, F. (2003). Cultura y entropía. En: Clarke, T. [et al.] (2004). *La revolución del Arte moderno y el moderno Arte de la revolución: Sección inglesa de la Internacional Situacionista*.

42 Crary, J. (2015). 24/7. *Capitalismo tardío y el fin del sueño*.

No quiero que esto se entienda ni como petición ni como queja, sino como la serie de reivindicaciones que he tratado de elaborar en este documento; es decir, como una reclamación de una serie de cosas de las que hemos sido desposeídos o amenazados de serlo, que revalorice el buen nombre del Arte y no lo haga sólo de manera retórica, sino llevando la teoría a la práctica; es posible y está en nuestras manos. Es por esto que hago un llamamiento a todo aquel que lea este documento, para aquellos que no deseen ser instrumentos hostiles a su propia causa: tomen conciencia y posiciónense como productores, gestores o consumidores de experiencias artísticas, de Arte; pues la renovación sólo puede provenir del rumbo de nuestras acciones; el fetichismo de la relación con la industria del espectáculo y del entretenimiento en detrimento del Arte y la cultura, sólo puede romperse a través de la transformación de los sujetos.



Fig. 5.a. El Roto.

La lucha por las utopías tiene como fin el mejorar lo que la perspectiva del tiempo nos enseña qué falla. Suena muy ingenuo afirmar que en nosotros está el cambio, pero como diría John Lennon, podrías decir que soy un soñador, pero no soy el único; pues existen análisis sobre la afectación de la vida cotidiana por parte del sistema autoritario capitalista y la reducción del mundo a una mercancía, trazando perspectivas para un cambio radical en la vida cotidiana individual y colectiva, afirmando que el punto esencial de la emancipación no es otro mas que cambiar la vida. Los ideales pueden transformar la realidad, mutarla y transfigurarla a través del arte y la ciencia con la técnica, pero sobretudo con la fantasía. Por lo tanto recapacitemos y tomemos consciencia de nuestras posiciones, de nuestras posibilidades, pues son nuestras acciones las que determinan si un sistema es replicado.

Es muy interesante la reflexión que Žizek hace en una charla que da en la Universidad de Buenos Aires, Argentina, acerca de que hace 30, 40 años, se debatía acerca de cómo debería ser el mundo (si comunista, fascista, capitalista o lo que fuese). Resalta el hecho de que hoy en día nadie debate acerca de estos temas, sino que parece que todos aceptamos silenciosamente que el capitalismo global está para quedarse. Por otro lado, todos estamos preocupados por las catástrofes cósmicas y la vida en la tierra desintegrándose, ya sea por un virus u otra Guerra Mundial. Señala la paradoja de que es mucho más fácil imaginar el fin de toda la vida en la Tierra, que un, más modesto, cambio radical en el capitalismo. Su conclusión, dice, es que hay que reinventar la utopía. ¿pero en qué sentido? en el sentido de pensarla, no como la vieja idea de una sociedad ideal, la cuál todos sabemos que no será realizada, sino la que surge cuando la situación no puede ser pensada, cuando no hay camino que nos guíe a la resolución de un problema. Cuando no hay coordenadas posibles que nos saquen de la pura urgencia de sobrevivir, tenemos que inventar un nuevo espacio. La utopía no es una especie de libre imaginación, es una cuestión de la más profunda urgencia.¹

1 Žizek! (2005) (op. cit.)

REFERENCIAS

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, T., Horkheimer, M. (1998). Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos. 3ª ed. Madrid: Trotta

Alonso, L. (2017). Repensar los dispositivos: entonación, documentación, distribución, resistencia y desvío en prácticas simbólicas mediatizadas a principios del siglo XXI. [Documento en línea] Centro Nacional de Investigación y Documentación de Artes Plásticas, México. En: file:///G:/CLASES/MASTER/ESTRATEGIAS%20DE%20IDENTIDAD,%20EL%20CUERPO/CLASES%20TEÓRICAS/repensar_los_dispositivos-libre.pdf

Benjamin, W. (2005). Libro de los pasajes. Madrid: Akal

Corriente, F. (2003). Cultura y entropía. En; Clarke, T. [et al.] (2004). La revolución del arte moderno y el moderno arte de la revolución: Sección inglesa de la Internacional Situacionista. Logroño: Pepitas de calabaza.

Crary, J. (2015). 24/7. Capitalismo tardío y el fin del sueño. Barcelona: Ariel.

Didi-Huberman, G. (2006). Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Home, S. (2004). El asalto a la cultura: Corrientes utópicas desde el letismo al Class War. Barcelona: Virus.

Lipovetsky, G., Serroy, J. (2015). La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico. Barcelona: Anagrama.

Marx, C. (1867) El Capital I. [Documento en línea] En: Dragstedt, A. The Commodity. Disponible en: <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1867-c1/commodity.htm>

Parra, F. (2010). El estatuto de la ideología en el posmarxismo. [Documento en línea] VI Jornada de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología. La Plata. [fecha de consulta: 15 agosto 2016] Disponible en: <https://www.aacademica.org/000-027/52.pdf>

Parreño, J. M. (2006). Un Arte descontento: Arte, compromiso y crítica social. Murcia: Cendeac.

Pérez, A. Velázquez: exposición 1990. [Documento en línea] Museo Nacional del Prado. (s/f) [fecha de consulta: 4 agosto 2016]. Disponibilidad en: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/velazquez/c84b2948-ddbe-4753-9c03-c81e28e14216>

Rancière, J. (2009) El reparto de lo sensible. Estética y política. Santiago de Chile: Arcis - Lom.

Steyerl, H. (2010). ¿Una estética de la resistencia?: La investigación artística como disciplina y conflicto. [Documento en línea] Instituto europeo para políticas culturales progresivas. [fecha de consulta: 25 mayo 2016] Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es>

Vespucci, G. (2010). Despertar del sueño: Walter Benjamin y el problema del shock. [Documento en línea] Bogotá: Tabula Rasa, N° 13, pp. 253-272. [fecha de consulta: 7 mayo 2016]. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39617525011>

Villalobos, J. E. Testimonios sobre el caballo en la historia de México: Nos conquistaron a caballo y nos liberamos a caballo. Expresiones veterinarias. [Blog en línea]. 15 de mayo de 2016 [fecha de consulta: 24/ de Agosto de 2016]. Disponible en: <http://expresionesveterinarias.blogspot.com.es/2011/05/testimonios-sobre-el-caballo-en-la.html>

AUDIOVISUALES:

Aaron Swartz, el hijo secreto de internet. [Documental en línea]. Dir. Knappenberg, B. Estados Unidos: Luminant Media y Unjustsus Films, 2014. [fecha de consulta: enero 2016]. En: <https://www.youtube.com/watch?v=hJTUVaEKGp0>

La sociedad del espectáculo. [Documental en línea]. Debord, G. Francia: Simar Films, 1974. [fecha de consulta: 7 agosto 2016]. En: <https://www.youtube.com/watch?v=hJTUVaEKGp0>

RIP! A remix manifesto. [Documental en línea]. Dir. Gaylor, B. Canada: National Film Board of Canada; EyeSteelFilm, 2008. [fecha de consulta: febrero 2016] En: https://www.youtube.com/watch?v=Q-l5m3SI_Gk

The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism [Documental en línea]. Dir. Winterbottom, M.; Whitecross, M. Reino Unido: Renegade Pictures, 2009. [fecha de consulta: julio 2016]. En: <https://www.youtube.com/watch?v=hA736oK9FPg>

Tote King. Interludio OSR. Un tipo cualquiera [Música en línea]. Madrid: BOA Recordings, 2006. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=l7-h0SDLQ9c> (00:23:18).

Zizek! [Documental en línea]. Dir: Astra Taylor. Nueva York: Zeitgeist Films, 2005. [fecha de consulta: julio 2016]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=qlojUvQdjMg>

SEMINARIO

De Azúa, F. (2012). El ojo que piensa. 2ª edición seminario. Museo del Prado, Madrid.

IMÁGENES

Fig. 1. Marc Pascual. *Kaleidoscope*. 2014. [Fecha de consulta: agosto 2016] En: <https://pixabay.com/es/caleidoscopio-fondo-imagen-abstracta-1312723/>

Fig. 2. Sylvia Cole. *Kaleidoscope*. 2006. [Fecha de consulta: agosto 2016] En: <https://www.flickr.com/photos/sylviacole/212334534/in/photolist-tfZTh-bS5uj-aL7Sj-uHjQq-nCuob-tRvhe-iBwH7-vZHPn-svUTL-jLgEf-vUj2y-uSgf5-ty9kj-vLCis-txUmy-uDRrh-r62LB-un19Q-kCw9k-hLGeJ-pLnkL-sXqp6-9atLi-ud8UV-p4eN8-rVnK1-u7TTX-tvtxy-tVosd-aucTw-pb2Z3-tuQvG-vTy5Q-t3xGw-35Xvyo-dL2Y9-gRMhE-tvkK4-fZDDj-sdN9e-aMM1F-txPVq-u4dbx-jXQfZ-k3cRW-r9UmR-uyY9j-cHQJA-o1UVC-vrwyU>

Fig. 2.a. El Roto. *Cerrado por paradojas*. Fecha de consulta: agosto 2016] En: https://twitter.com/a_las_abejas

Fig. 3. @sxc. Mirando a través de un caleidoscopio. 2013. [Fecha de consulta: agosto 2016] En: http://www.freepik.es/foto-gratis/mirando-a-traves-de-un-caleidoscopio_659968.htm

Fig. 4. Damien Hirst. I Am Become Death, Shatterer of Worlds. Kaleidoscope paintings. 2006. [Fecha de consulta: agosto 2016] En: <http://www.bloomberg.com/news/articles/2010-10-15/battling-collectors-push-sculpture-to-record-at-61-million-sale-in-london#media-2>

Fig. 4.a. Dormíamos, despertamos. Plaza tomada. [Fecha de consulta: agosto 2016] En: <http://www.madridmemata.es/2015/05/madrid-plaza-tomada-o-el-15-m-llego-al-ayuntamiento/>

Fig. 4.b. Spanish Revolution. [Capturas de pantalla de un vídeo]. [Fecha de consulta: agosto 2016] En: <https://www.facebook.com/SpanishRevolution/videos/1059328887489245/>

Fig. 4.c. Imagine a World Without Free Knowledge. [Captura de pantalla de un vídeo]. [Fecha de consulta: agosto 2016] En: <http://aphelis.net/strike-against-sopa-pipa-day/>

Fig. 4.d. Creative Commons. [Fecha de consulta: agosto 2016] En: <http://monicariospenalba.blogspot.com.es/2014/11/objetos-de-aprendizaje-y-licencias-en.html>

Fig. 4.e. Exterior de La Harinera. Archivo propio.

Fig. 4.f. Interior de La Harinera. Archivo propio.

Fig. 4.g. Interior de La Harinera. Archivo propio.

Fig. 4.h. Espacio Matrioska. Muestra del resultado de una de sus residencias. [Fecha de consulta: agosto 2016] En: <https://www.facebook.com/espaciomatrioska/photos/a.375340485954564.1073741827.372912886197324/667973123357964/?type=1&theater>

Fig. 5. Lizv. Fractal. 2014 [Fecha de consulta: agosto 2016] En: <https://pixabay.com/es/arte-ilustraci%C3%B3n-fractal-1455788/>

Fig. 5.a. El Roto. [Fecha de consulta: agosto 2016] En: <https://frentecivicozgz.wordpress.com/2015/11/09/la-construccion-de-una-lucha-4a-y-ultima-parte/>



